من الإبداع الروائى إلى نقد النقد

١-ظاهرة الشعر الحديث للدكتور أحمد المعداوي(المجاطي)

٢-رواية اللص والكلاب لنجيب محفوظ

الدكتور جميل حمداوي

مقدمـــة الكتـــاب

أقدم في هذا الكتاب دراستين مختلفتين: الأولى عبارة عن دراسة في نقد النقد لكتاب الشاعر والناقد المغربي أحمد المجاطي أو الدكتور أحمد المعداوي " **ظاهرة الشعر الحديث**" ، الذي يركز فيه صاحبه على الشعر الحديث مدافعا عنه ضد كل التهم التي يمكن أن توجه إلى هذا الشعر.
هذا، وقد انطلق المجاطي من مبدأين أساسيين، وهما: الحرية والمثاقفة مع الآداب الأجنبية، فمن خلالهما يتحقق التطور الشعري والحداثة الإبداعية فضلا عن الالتزام بالواقع وتغييره. وهذان المرتكزان لم يتحققا حسب المجاطي في الشعر العربي القديم والإحيائي والرومانسي إلا مع الشعر الحديث أو الشعر المعاصر(التفعيلي) الذي عبر عن قضايا العصر واعتنق كل الهموم التي عاشها الإنسان المعاصر منذ نكبة فلسطين سنة ١٩٤٨م إلى يومنا هذا.
أما الدراسة الثانية فهي عبارة عن دراسة تحليلية لرواية نجيب محفوظ بعنوان" **اللص والكلاب**"، وهي رواية وجودية عبثية تتبنى قالبا كلاسيكيا، وقد تأثرت بتقنيات الرواية الجديدة والرواية المنولوجية ورواية تيار الوعي.
وعليه، فالكتاب الذي بين أيديكم يشتمل على النقد والإبداع، وكل واحد يتداخل مع الآخر، فلا وجود للنقد إلا مع الإبداع، ولا يمكن للإبداع أن يحيا و يتطور إلا بوجود النقد والاستفادة من النقاد، وبهذا يتكامل النقد مع الإبداع.

الإهـــــداء

أهدي هذا الكتاب المتواضع إلى عـائلتي الكبيـرة وأسـرتـي الـصغيرة وإلـى كل التلاميذ والطلبة والأساتذة في المغرب بصفة خاصـة وكل مثقفي العالم العربي بصفة عامة من أجل الاستفادة منه في دراساتـهم وأبحـاثهم.

الفصـــــل الأول:

ظاهرة الشعر الحديث للدكتور احمد المعداوي

<u>قراءة في كتاب" ظاهرة الشعر الحديث" للدكتور أحمد المعداوي</u>

<u>تمهيـــد:</u>

يعتبر **أحمد المعداوي (أحمد المجاطي)** من أهم الدارسين للشعر العربي الحديث بصفة عامة و ما يسمى بشعر التفعيلة بصفة خاصة إلى جانب نازك الملائكة وعز الدين إسماعيل وإحسان عباس ومحمد النويهي وغالي شكري وناجي علوش وكمال خير بك وريتا عوض و أدونيس ومحمد بنيس .

وقد تميز أحمد المعداوي في دراساته الأدبية والنقدية ولاسيما في كتابيه:" **ظاهرة الشعر الحديث**"[1] و" **أزمة الحداثة في الشعر العربي الحديث**" [2] بخبرة كبيرة في الطرح والتحليل وجدية المقاربة التي تجمع بين التأريخ والتنظير والتحليل وممارسة النقد وتقويم الآراء المخالفة.

ويلاحظ أن المعداوي كان ينطلق في قراءاته من رؤية شاعر محنك في مجال شعر التفعيلة، ومن تصور أستاذ جامعي له ممارسة طويلة في مجال تدريس الآداب و فقه اللغة وعلومها واستيعاب علم العروض والقافية استيعابا جيدا؛ وكل هذا أهله ليكون من أهم الشعراء النقاد العرب الذين تناولوا شعر الحداثة أو شعر التفعيلة بالدرس والتمحيص إلى جانب مجموعة من الشعراء النقاد نذكر منهم: أدونيس ومحمد بنيس وإلياس خوري وعبد الله راجع على سبيل التمثيل.

وسنركز في هذه الدراسة على كتاب " **ظاهرة الشعر الحديث**" لمدارسته ونقده مضمونا وشكلا ومنهجا وتصورا.

<u>أ- من هو أحمد المعداوي؟</u>

ولد أحمد المعداوي سنة ١٩٣٦م بالدار البيضاء، وتلقى دراسته الابتدائية والثانوية بين الدار البيضاء والرباط. وحصل على الإجازة في الأدب العربي من جامعة دمشق، كما نال دبلوم الدراسات العليا من جامعة محمد الخامس بالرباط سنة ١٩٧١م تحت إشراف الدكتور أمجد الطرابلسي، وكان موضوع الرسالة

هو:" **حركة الشعر الحديث بين النكبة والنكسة(١٩٤٧-١٩٦٧م)"**، كما حضّر دكتوراه الدولة حول أزمة الحداثة في الشعر العربي الحديث، ونوقشت الأطروحة كذلك بكلية الآداب بجامعة محمد الخامس بالرباط.

هذا، وقد مارس أحمد المعداوي الملقب بأحمد المجاطي كتابة الشعر والنقد، كما امتهن التدريس بجامعة محمد بن عبد الله بفاس منذ ١٩٦٤م ، و بعد ذلك انتقل للتدريس بكلية الآداب بجامعة محمد الخامس بالرباط،، وكان من المؤسسين الأوائل لحركة الحداثة في الشعر بالمغرب، وقد فاز بجائزة ابن زيدون للشعر التي يمنحها المعهد الإسباني/ العربي للثقافة بمدريد لأحسن ديوان بالعربية والإسبانية لعام ١٩٨٥م على ديوانه الشعري" **الفروسية**" [٣]. كما فاز بجائزة المغرب الكبرى للشعر سنة ١٩٨٧م، وانتخب رئيسا لشعبة اللغة العربية بكلية الآداب بالرباط منذ ١٩٩١م، وكان عضوا بارزا في تحرير مجلة" **أقلام**" المغربية التي كان يترأسها كل من عبد الرحمن بن عمرو وأحمد السطاتي ومحمد إبراهيم بوعلو، ومثل المغرب في مهرجانات عربية عدة.

وقد كتب المجاطي عدة مقالات وقصائد شعرية كانت تنشر بعدة صحف وملاحق ثقافية كجريدة "العلم"، وجريدة "المحرر"، وجريدة "الأهداف" المغربية، ومجلة "آفاق"، ومجلة" المعرفة" و"الثورة العراقية " و"أنفاس" و"دعوة الحق"، ومجلة " شروق"، ومجلة " الآداب" اللبنانية...

وبدأ أحمد المعداوي كتابة الشعر منذ الخمسينيات من القرن العشرين عندما كان طالبا بالثانوي، فكتب قصائد شعرية عمودية وقصائد رومانسية تأثر فيها بشعراء الديوان وأبولو وشعراء المهجر لينتقل بعد ذلك إلى كتابة الشعر المعاصر مع مجموعة من الشعراء المغاربة الذين سيصبحون في فترة الستينيات هم المؤسسون الحقيقيون لشعر التفعيلة في المغرب وهم: محمد السرغيني وعبد الكريم الطبال ومحمد الميموني وعبد الرفيع الجواهري وأحمد الجوماري وبنسالم الدمناتي وأحمد صبري وعبد الإله كنون ومحمد الخمار الكنوني ومحمد .ع.الهواري. وقد سماهم محمد بنيس في

كتابــه" **ظــاهرة الــشعر المعاصــر فــي المغـرب**" بـشعراء الــسقوط والانتظار"، [٤] بينما سيسمي تابعه عبد الله راجع شعراء السبعينيات بشعراء المواجهة والتأسيس أو شعراء الشهادة والاستشهاد.

و توفي أحمد المجاطي سنة ١٩٩٥م بعد سنوات زاهرة بالعطاء التربوي والبيداغوجي ،ومزدانة بالعمل والاجتهاد والإبداع والكتابة والنقد.

ب- **بنية كتاب" ظاهرة الشعر الحديث":**

يحوي كتاب " **ظاهرة الشعر الحديث**" الذي صدر سنة ٢٠٠٢م في طبعته الأولى، و٢٠٠٧م في طبعته الثانية عن دار المدارس بالدار البيضاء، ١٧١ صفحة من الحجم المتوسط بمقاس٢٠,٥ سم في١٣,٥ سم، ويضم كذلك قسمين رئيسيين: القسم الأول بعنوان: نحو مضمون ذاتي، والقسم الذاتي بعنوان: نحو شكل جديد. أما عدد الفصول فهي أربعة، وهي:

١- **الفصل الأول**: التطور التدريجي في الشعر الحديث؛
٢- **الفصل الثاني**: تجربة الغربة والضياع؛
٣- **الفصل الثالث**: تجربة الحياة والموت؛
٤- **الفصل الرابع**: الشكل الجديد.

ويلاحظ أن الكتاب تلخيص وتمطيط لما قدمه أحمد المعداوي في رسالته الجامعية المعنونة "**حركة الشعر الحديث بين النكبة والنكسة(١٩٤٧-١٩٦٧م)**"، وما كتبه في أطروحته الجامعية عن "**أزمة الحداثة في الشعر العربي الحديث**"، ولاسيما الفصل الثالث منه والذي سماه بالرسالة الشعرية[٥]. ويعني هذا أن الكتاب ماهو إلا توفيق بين أطروحاته الواردة في رسالته الجامعية وأطروحته التي أعدها لنيل دكتوراه الدولة في الأدب العربي الحديث.

ج- عرض مضـــامين الكتـــــــاب:

الفصل الأول: التطور التدريجي في الشعر الحديث

١ - الشعر العربي القديم:

يخضع التطور في الشعر العربي – حسب أحمد المعداوي- إلى أمرين مهمين، وهما: الحرية والاحتكاك بالثقافة الأجنبية. ولم يتحقق هذا التطور في الشعر القديم إلا جزئيا في العصر العباسي مع مجموعة من الشعراء الذين رفعوا لواء الحداثة الشعرية وراية التحول وهؤلاء هم: أبو نواس وأبو تمام والمتنبي وأبو العلاء المعري، كما تحقق هذا التطور فنيا في شعر الموشحات الأندلسية على مستوى الإيقاع العروضي.

وعلى الرغم من ذلك ، فقد بقي هذا التجديد ضئيلا بسبب هيمنة معايير القصيدة العمودية التي كان يدافع عنها نقاد اللغة. وفي هذا الصدد يقول أحمد المجاطي:" غير أنه لابد من القول بأن الشاعر العربي لم يكن يتمتع من الحرية بالقدر المناسب، ذلك أن النقد العربي قد ولد بين يدي علماء اللغة، وأن هؤلاء كانوا أميل إلى تقديس الشعر الجاهلي، وأن المحاولات التجديدية التي اضطلع بها الشعراء في العصر العباسي، لم تسلم من التأثر بتشدد النقد المحافظ. لا، بل إن هذا النقد هو الذي حدد موضوع المعركة، واختار ميدانها، منذ نادى بالتقيد بنهج القصيدة القديمة، وبعدم الخروج عن عمود الشعر، فأصبح التجديد بذلك محصورا في التمرد على هذين الشرطين، وفي ذلك تضييق لمجال التطور والتجديد في الشعر العربي." [٦]

ومن هنا، يتبين لنا أن الشعر العربي القديم، لم يحقق تطورا ملحوظا بسبب انعدام الحرية الإبداعية وقلة الاحتكاك بالآداب الأجنبية؛ مما

جعل الثبات أو المحافظة على الأصول هو المهيمن على الشعر العربي القديم ونقده بالقياس مع خاصة التجديد و التحول والتطور.

القسم الأول: **نحو مضمون ذاتي**

٢- **التيار الإحيائي:**

يقوم التيار الإحيائي في شعرنا العربي الحديث على محاكاة الأقدمين وبعث التراث الشعري القديم وإحياء الشعر العباسي والشعر الأندلسي لتجاوز ركود عصر الانحطاط ومخلفات كساد شعره عن طريق العودة إلى الماضي الشعري الزاهر لنفض الغبار عليه من أجل الخروج من الأزمة الشعرية التي عاشها شعراء عصر النهضة.

ومن أهم الشعراء الذين تزعموا هذا التيار محمود سامي البارودي الذي عاش على أنقاض الماضي والتوسل بالبيان الشعري القديم؛ مما جعل هذه الحركة الشعرية حركة تقليدية محافظة بسبب مجاراتها لطرائق التعبير عند الشعراء القدامى. ومن ثم، فقد كانت العودة إلى التراث الشعري أهم مرتكز يقوم عليه هذا التيار، وبذلك فقد أهمل التعبير عن الذات ورصد الواقع، ولم يحقق تطورا حسب الكاتب بسبب انعدام الحرية الإبداعية و انعدام التأثر الحقيقي بالثقافة الأجنبية.

٣- **التيار الذاتي:**

- **جماعة الديوان:**

لم يظهر التيار الذاتي الوجداني إلا مع جماعة الديوان(عباس محمود العقاد، وعبد الرحمن شكري، وعبد القادر المازني)، وجماعة أپولو(أحمد زكي أبو شادي، وأحمد رامي ،وأبو القاسم الشابي، ومحمود حسن إسماعيل ، و عبد المعطي الهمشري، والصيرفي، وعلي محمود طه، وعلي الشرنوبي، ومحمود أبو

الوفا، وعبد العزيز عتيق...)، والرابطة القلمية في المهجر(إيليا أبو ماضـي، وميخائيـل نعيمـة، وجبـران خليـل جبـران، وإيليـا أبـو ماضـي...) فـي أواخـر العقـد الأول مـن القـرن العـشرين لأسـباب سياسية واجتماعية واقتصادية وثقافية.

وإذا بدأنا بمدرسة الديوان ، فـإن أصـحابها يربطـون الشعر بالـذات والوجدان مع اختلافات طفيفة بين الشعراء، فالشعر عند العقـاد هـو المزج بين الشعور والفكر الذهني، وإن كان العقاد يرجح كفـة مـاهو فكـري وعقلـي علـى مـاهو وجـداني شـعوري كمـا يتجلـى ذلـك فـي قصيدته الشعرية " **الحبيب**" التـي غلـب فيهـا المنطـق العقلـي علـى ماهو جواني داخلي؛وهذا ماجعل صلاح عبد الصبور يعتبـر العقـاد مفكرا قبل أن يكون شاعرا.

أما عبد الرحمن شكري فقد تأمل في أعماق الذات تأملا يتجاوز في غايته حدود الاستجابة للواقع، مستهدفا الوقوف بالشاعر أمـام نفسه فـي أبعادهـا المختلفـة مـن شـعورية ولاشـعورية (شـعر الاسـتبطان واستكناه أغوار الذات).

بينما الشعر عند عبد القادر المازني هو كل ما تفيض به النفس مـن شعور وعواطف وإحساسات وخاصـة الإحساس بـالألم. ولعل" فـي هذا الاطمئنان إلى الألم، مايفسر تحول المازني من الشعر إلى النثر، ومن معاناة الألم والضيق باليأس، إلى اعتنـاق مـذهب الـسخرية مـن الناس ومن الحياة والموت جميعا."[٧]

ويتسم الشعر الذاتي عند جماعة الديوان بـالتميز والتفـرد والتغنـي بشعر الشخصية. ويعود الاهتمام بالذاتية عند شعراء هذه المدرسـة لـسببين يتمـثلان أولا: فـي إعـادة الاعتبـار للـذات المـصرية، وثانيـا: انتشار الفكر الحر بين المثقفين والمبدعين المصريين.

وعلـى الـرغم مـن ذلـك، فهـذا التيـار حـسب أحمـد المعـداوي تيـار شعري سلبي ليس إلا؛ لأنه بقي أسير الذات ولم يتجاوزها إلى تغيير الواقع:" والحق أن إيمان شعراء هذه الجماعة بقيمة العنصر الذاتي، قـد اسـتمد أصـوله مـن أمـرين اثنـين: أحـدهما أن شخـصية الفـرد المصري كانت تعاني من انهيار تام علـى مختلـف المستويات، وأن طبيعة الفترة التاريخية كانت تتطلب منه أن يعيد الاعتبار إلى ذاتـه،

والآخر تشبعهم بالفكر الحر، الذي بسط ظله على العقل العربي، في تلك الفترة من تاريخ الأمة العربية. ولقد أتاح لهم ذلك التتبع أن يعبروا عن أنفسهم بوصفها قيما إنسانية لها وزنها، وأن يكفوا عن محاولة توكيد الذات بمحاكاة النماذج السابقة، ولكنه لم يتح لهم أن يذهبوا برسالتهم الشعرية إلى أبعد من ذلك، فيرتفعوا إلى مستوى الشعار الذي طرحته المرحلة، وهدفت من ورائه إلى وعي الذات لنفسها ولظروفها، وإلى التأهب لخوض المعركة، بغية تغيير تلك الظروف التي منعت المجتمع العربي من التحول وبناء الغد الأفضل، وهذا هو السر في أن أثر الوجدان في شعر هذه الجماعة كان أثرا سلبيا، يؤثر هدوء الحزن وظلمة التشاؤم على ابتسامة الأمل واستشراف النصر، فحفر بذلك أول قناة مظلمة في طريق الاتجاه الرومانسي الذي أعقب هذا التيار وورث معظم خصائصه التجديدية". [8]

وبعد أن قوّم أحمد المعداوي الشعر الإحيائي وشعر جماعة الديوان تقويما سلبيا يسبب انتقاده للذاكرة التراثية و الذاتية المثالية الباكية، انتقل إلى تقويم أدب المهجر الشمالي دون الجنوبي الذي كان يحف شعراؤه حول العصبة الأندلسية.

- **تيار الرابطة القلمية:**

توسع مفهوم الوجدان عند شعراء الرابطة القلمية (جبران خليل جبران، وميخائيل نعيمة، وإيليا أبو ماضي)، ليشمل الحياة والكون في إطار وحدة الوجود الصوفية، فاختلط الوجدان بالذات والهجرة والغربة والوحدة.

ولئن كان جبران قد آثر حياة الفطرة على تعقد الحضارة، فإن نعيمة انقطع إلى التأمل في نفسه، إيمانا منه بأن ملكوت الله في داخل الإنسان". [9] أما أبو ماضي فقد استعصم بالخيال والقناعة والرضى بالله والفرار من الحضارة المعقدة إلى القفر أو إلى الغاب الطوباوي المثالي كما فعل من قبله جبران ونعيمة أو عاد إلى نفسه ليتسامى جوانيا وروحانيا.

ومن المعروف أن شعر الرابطة القلمية قد عايش المد القومي، ثم تأثر تأثرا كبيرا بالآداب الأجنبية، إلا أنه ظل حبيس الذات والمضامين السلبية كاليأس والألم والخنوع والقناعة والاستسلام . بيد أن هذه المضامين بعيدة عن حقيقة الوعي القومي الذي يستلزم الأفعال الإيجابية والتغيير الثوري والممارسة العملية وترجمة المشاعر إلى الواقع الفعلي.

- **جماعـــة أيـــولو:**

تأسست هذه الجماعة الشعرية في مصر سنة ١٩٣٢م مع الدكتور أحمد زكي أبو شادي، وتستند في مفهومها للشعر إلى التغني بالذات والوجدان، والتطرق إلى المواضيع الاجتماعية والقومية دون نسيان الشعراء لهمومهم الذاتية ولواعجهم المتقدة وصراعهم التراجيدي مع الحياة من شدة اليأس والألم والحزن.
وتمتاز معاني شعراء أپولو حسب أحمد المعداوي بالسلبية بسبب تعاطي شعراء الجماعة مع مواضيع الطبيعة والهروب من الحياة الواقعية إلى الذات المنكمشة، والفرار من المدينة حيال الغاب أو الريف ،وترنح الشعر بكؤوس الحرمان والخيبة واليأس والمرارة ، والمعاناة من الاغتراب الذاتي والمكاني كما في قصيدة" **خمسة وعشرون عاما**" لعلي الشرنوبي.
غير أن القضاء لم يستجب لهم جميعا،" فينهي آلامهم بتجربة الموت، فقد مات الشابي والشرنوبي والهمشري وهم صغار، وبقي غيرهم من شعراء هذه الجماعة، يعزفون على الأوتار نفسها، حتى بليت ورثت ولم تعد تضيف جديدا، ذلك أنهم قد رفضوا أن يفتحوا أنفسهم للحياة المتجددة، وآثروا على ذلك حبس مواهبهم، في دائرة التجربة الذاتية الضيقة، ثم خلف من بعدهم خلف اقتفى آثارهم، ونسج على منوالهم، فتشابهت التجارب، وكثر الاجترار، وقلت فرص الجدة والطرافة، حتى صح فيهم قول الناقد محمد النويهي:" قد أغرقوا في شعرهم العاطفي حتى أصيب بالكظة، وزالت جدته،

وفقد بالتكرار معظم حلاوته، وتحولت رقته إلى ميوعة، وإرهاف حساسيته إلى ضعف ومرض"[١٠]

وانتهت جماعة أپولو بالانفصال وتمزق الجماعة وهجرة بعضهم الحياة العامة كأحمد زكي أبو شادي الذي سبقه إلى ذلك" ناجي إلى **ماوراء الغمام**، وسبقه علي محمود طه إلى ماوراء البحار مع **الملاح التائه**، وسبقه محمود أبو الوفا إلى معاناة **أنفاس محترقة** وامتدت عمليات التخلي والانفصال بعد ذلك عند الصيرفي في **الألحان الضائعة**، حتى وصلت إلى آخر دواوين محمود حسن إسماعيل **أين المفر؟** وتعددت الاتجاهات التي تختلف في تفاصيلها، ولكنها تلتقي عند انفصال الشاعر المصري عن مجتمعه"[١١]

بيد أن أحمد المعداوي يتناسى القصائد الواقعية والقومية والوطنية التي دبجها شعراء أپولو في استنهاض همم الشعب كما فعل أبو القاسم الشابي في قصيدته الرائعة " **إرادة الحياة**" التي مازال الشعب التونسي يتغنى بها إلى يومنا هذا، واتخذت القصيدة نشيدا وطنيا لتونس .

لكن أحمد المعداوي يجيبنا بجواب غير مقنع وغير موضوعي يريد من خلاله أن يمهد لشعر الحداثة الذي كان في رأيه شعرا إيجابيا مرتبطا بالحياة والواقع" نحن لاننكر أن هذه الجماعة شأنها في ذلك كشأن جماعة الديوان وتيار الواقعية وتيار الرابطة القلمية قد خلفت شعرا يتناول القضايا القومية والقضايا الاجتماعية بصفة عامة، ولكننا نرى أن ما يمكن أن يعتد به من شعرهم هو الشعر الوجداني الصرف، أما الشعر الواقعي الاجتماعي، والشعر الواقعي القومي الذي يأخذ الشاعر فيه نفسه بنوع من الفهم العلمي والموضوعي للظروف الاجتماعية والسياسية، فقد قام على أنقاض هذا التيار الذاتي الذي أغرق في الانطواء على هموم الذات الفردية إغراقا تحول في نهاية الأمر إلى مايشبه المرض. نعم لقد انحصر تيار العودة إلى الذات بعد أن استنفد إمكاناته الموضوعية، وتدفق مكانه تيار آخر لم ينكر أهمية الذات إنكارا تاما، بل أراد لهذه الذات أن تفتح نفسها على ماحولها، وأن تقيم وجدان الجماعة مكان وجدان الفرد، ذلك أن المرحلة كانت تتطلب هذا النوع من التآزر بين الفرد

والجماعة، وتنفر كل النفور من أية دعوة إلى الانطواء والتفرد والعزلة"[١٢].
وهكذا، استطاع أحمد المعداوي أن يتخلص من جماعة أپولو كما تخلص سابقا من جماعة الديوان والرابطة القلمية بطريقة غير موضوعية من أجل أن يعطي الصدارة والمشروعية للشعر الحديث باعتباره شعر الثورة والتغيير والممارسة الفعلية.

<u>القسم الثاني</u>: <u>نحـــو شكـــل جديـــد</u>

إذا كانت القصيدة الإحيائية تعتمد على امتلاء الذاكرة وتقليد النموذج، فإن التيار الوجداني قد استخدم لغة أكثر سهولة ويسرا من لغة القصيدة الإجيائية التي كانت تميل إلى رصانة اللفظ وجزالة الأسلوب وبداوة المعجم. بل تستعمل القصيدة الوجدانية لغة الحديث المألوف ولغة الشارع كما عند العقاد في الكثير من قصائده الشعرية ولاسيما قصيدته" **أصداء الشارع**" الموجودة في ديوانه" **عابر سبيل**". كما أن الصورة الشعرية البيانية صارت تعبيرية وانفعالية وذاتية ملتصقة بتجربة الشاعر الرومانسي. بينما اقترنت الصورة الشعرية لدى الإحيائيين بالذاكرة التراثية مستقلة عن تجربة القصيدة الذاتية ، وغالبا ما تأتي للتزيين والزخرفة ليس إلا.
و" لقد أراد الشاعر الوجداني أن يجعل للصورة وظيفة أساسية، وأن تكون هذه الوظيفة نابعة من تجربته الذاتية، ومن رؤيته للحياة، عبر تلك التجربة، ولم يعد التدبيج والزخرفة هدفه الأساسي من استخدامها، لا، بل أن هذه الوظيفة أصبحت ذات علاقة بوظائف العناصر الشعرية الأخرى، من أفكار وعواطف وأحاسيس، ومن هذه العلاقة الأخيرة، تنشأ خاصة أخرى من خصائص الشكل في القصيدة الوجدانية الحديثة، هي خاصة الوحدة العضوية. فكما أراد الشاعر الوجداني أن يربط بين الصورة وبين عواطف الشاعر وأحاسيسه، أراد كذلك أن يربط هذه العواطف والأحاسيس والأفكار ببعضها، ربطا من شأنه أن ينشيء روحا عاما يشيع في أجزاء

القصيدة المختلفة، ويظهرها بمظاهر الكائن الحي، لكل عضو من أعضاء الجسد دور هام ومتميز، يحدده مكانه من الجسد."[١٣]

ومن القصائد الوجدانية التي تتمثل فيها خاصة الوحدة العضوية قصيدة "**حكمة الجهل**" لعباس محمود العقاد التي يحافظ فيها الشاعر على الرابط العضوي والمنطقي، لذا من الصعب أن يخل الدارس بتسلسل الأبيات تقديما وتأخيرا.

وتبقى هذه الوحدة العضوية موجودة ومرتبطة بالوجدان مهما اختلفت القوافي كما في قصيدة "**الخير والشر**" لميخائيل نعيمة أو تعددت الأوزان العروضية كما في قصيدة"**المجنون**" لإيليا أبي ماضي.

هذا، وقد مال الوجدانيون إلى تحقيق بعض الملامح التجديدية في أشعارهم كتنويع القوافي والأوزان، وتشغيل الوحدة العضوية في بناء القصيدة، واستعمال القصائد والمقطوعات المتفرقة، وتليين اللغة وترهيفها وإزالة قداستها البيانية ، وتوظيف القافية المرسلة والمزدوجة والمتراوحة، واللجوء إلى الشعر المرسل. لكن هذا التجديد سيواجهه النقاد المحافظون بالمنع والتقويض كمصطفى صادق الرافعي وطه حسين والعقاد في إحدى مراحله النقدية وإبراهيم أنيس صاحب كتاب " **موسيقا الشعر**".

وإذاً، فقد" كانت نهاية هذه التيارات الذاتية محزنة، على صعيدي المضمون والشكل، أما المضمون فلأنه انحدر، كما لاحظنا في القسم الأول من هذا الكتاب، على مستوى البكاء والأنين والتفجع والشكوى، وهي معان ممعنة في الضعف تفصح بوضوح عما وراءها من مرض وتهافت وخذلان. أما الشكل فلأنه فشل في مسيرته نحو الوصول إلى صورة تعبيرية ذات مقومات خاصة، ومميزات مكتملة ناضجة، وكان فشله تحت ضربات النقد المحافظ، الذي استمد قوته مما كان الوجود العربي التقليدي يتمتع به من تماسك ومنعة، قبل كارثة فلسطين. فلما تحقق النصر للكيان الصهيوني المصطنع، وعجز الوجود العربي التقليدي بكل ما أوتي من قوة عن رد الخطر الذي يتهدد الأمة، سقط ذلك الوجود، وكان سقوطه على كافة المستويات، السياسية والاجتماعية والثقافية،

وأتيح بذلك للشاعر والناقد والمفكر أن يمارسوا قدرا من الحرية لم تكن ممارسته متاحة لهم من قبل في عالمنا العربي.".[١٤]

وهكذا، يحكم أحمد المعداوي على التيار الذاتي بأنه لم يأت بجديد يذكر على مستوى المضمون والشكل معا على الرغم من بعض المحاولات التجديدية ؛ لأنه بقي أسير النغمات الحزينة والمحاولات التجديدية المحتشمة التي كانت تهاب أنياب النقد العربي المحافظ.

الفصل الثاني:
تجربة الغربة والضياع

لم يظهر الشعر العربي الحديث أو مايسمى بشعر التفعيلة إلا بعد نكبة ١٩٤٨م ، وتعاقب مجموعة من النكسات والهزائم المتوالية وخاصة هزيمة ١٩٦٧م. وقد تأثر هذا الشعر الجديد بالمد القومي وانهيار الواقع العربي الفظ الذي زرع الشك في نفوس المثقفين والمبدعين، وأسقط كل الوثوقيات العربية التقليدية والثوابت المقدسة والطابوهات الممنوعة.

كما كان للاحتكاك بالثقافة الأجنبية دور كبير في انفتاح هذا الشعر على كل ماهو مستحدث في الخارج لتجديد آليات الكتابة والتعبير بله عن التسلح بمجموعة من المعارف والعلوم للسمو بهذا الشعر كالفلسفة والتاريخ والأساطير وعلم النفس وعلم الاجتماع والأنتروبولوجيا ، واستيعاب الروافد الفكرية الآتية من الشرق وبالضبط المذاهب الصوفية والتعاليم المنحدرة من الديانات الهندية والفارسية والحرانية(الصابئة)، والتأثر بأشعار الجامي وجلال الدين الرومي وفريد العطار والخيام وطاغور فضلا عن الاستفادة من الفلسفة الوجودية والفلسفة الاشتراكية والتفاعل مع أشعار أودن وبابلو نيرودا و وپول إيلوار و لويس أراگون و گارسيا لوركا ومايكوفسكي وناظم حكمت والاستعانة بقصص كافكا وأشعار ريلكه وإليوت مع الانفتاح على الثقافة الشعبية كسيرة عنترة بن شداد و كتاب ألف ليلة وليلة و سيرتي : سيف بن ذي يزن وأبي زيد الهلالي ، والتعمق في القرآن الكريم، وقراءة الحديث النبوي الشريف، والتجوال الدائم في الشعر العربي القديم.

وصار الشعر وسيلة لاكتشاف الإنسان والعالم، كما كان فعالية جوهرية تتصل بوضع الإنسان ومستقبله إلى المدى الأقصى، وبدأ الشاعر يحمل رؤيا للإنسان والحياة والكون والوجود والقيم والمعرفة. بل أصبح الشعر الحديث أداة لتفسير العالم وتغييره.

ولا يعرف الشاعر الحديث معنى الاستقرار فهو كثير التنقل تناصيا وكثير الترحال معرفيا، فقد" طوف مع يوليس في المجهول، ومع

فاوست ضحى بروحه ليفتدي المعرفة، ثم انتهى إلى اليأس من العلم في هذا العصر، تنكر له مع هكسلي ،فأبحر إلى ضفاف الكنج، منبت التصرف، لم ير غير طين ميت هناك، وطين ميت هنا، طين بطين، ولا تقف رحلة الشاعر الحديث عند حدود الزمان والمكان والتاريخ والحضارة، فقد حمل صليبه مع المسيح، وحمل صخرته مع سيزيف، وعاقر الأتراح والآلام مع كلكمش في رحلته الطويلة بحثا عن شجرة الخلود، ومع الحلاج في مأساته بين البوح والكتمان، ورهن المحبسين مع أبي العلاء، قرأ اسمه على شاهد قبره، وقرأه على الآجر المشوي في أطلال نينوى، وعلى الصوامع المهدمة في أحياء نيسابور، حتى إذا أعياه الضرب في الأرض، ألقى عصاه في انتظار الذي يأتي ولا يأتي".[١٥]

ومن ناحية أخرى، أصبح الشكل الشعري الجديد يعبر عن ثمار الرؤيا الحضارية الجديدة، بعد أن أفرزته مجموعة من النكبات والنكسات والهزائم. ومن هنا، فقد استوى الشكل الشعري الجديد مع مجموعة من الشعراء المحدثين كبدر شاكر السياب ونازك الملائكة وصلاح عبد الصبور وخليل حاوي وأدونيس وعبد الوهاب البياتي...

ومن الموضوعات التي نصادفها بكثرة في شعرنا العربي الحديث نلفي تجربة الضياع والتمزق النفسي والاضطراب الداخلي والقلق الوجودي والغربة الذاتية والمكانية تأثرا بشعر توماس إليوت صاحب القصيدة الشهيرة" **الأرض الخراب**"، فنموذج الآفاق عند الوهاب البياتي " ليس سوى رمز للإنسان الضائع الذي اضمحل وجوده في الحضارة الأوربية كما يتصوره إليوت"[١٦]، وتأثرا أيضا بأعمال بعض الروائيين والمسرحيين خاصة الروايات والمسرحيات الوجودية التي ترجمت إلى اللغة العربية، ودراسة كولن ويلسن عن" **اللامنتمي**"، علاوة على عامل المعرفة، وكل هذا جعل الشاعر الحديث يعاني من الملل والسأم والضجر واللامبالاة والقلق، وبدأ يعزف أنغاما حزينة تترجم سيمفونية الضياع والتيه والاغتراب والانهيار النفسي والتآكل الذاتي والذوبان الوجودي بسبب تردي

القيم الإنسانية وانحطاط المجتمع العربي بسبب قيمه الزائفة وهزائمه المتكررة.
وتحضر هذه النغمة التراجيدية في أشعار أدونيس في قصيدة "**الرأس والنهر** " من ديوان " **المسرح والمرايا**"، وعند عبد الوهاب البياتي وصلاح عبد الصبور في قصيدته "**مذكرات الصوفي بشر الحافي**" من ديوان "**أحلام الفارس القديم**"، و لدى عبد المعطي حجازي.
وتتنوع الغربة في أشعار المحدثين لتشمل الغربة في الكون، والغربة في المدينة، والغربة في الحب، والغربة في الكلمة.
وتعني الغربة في الكون ميل الشاعر إلى الشك في الحقائق والميل إلى التفلسف الأنطولوجي (الوجودي)، وتفسير الكون عقلا ومنطقا، والدافع إلى ذلك أن الشاعر يحس بالعبث والقلق والمرارة المظلمة كما نجد ذلك في نصوص صلاح عبد الصبور وبدر شاكر السياب وأدونيس ويوسف الخال.
أما الغربة في المدينة، فتتجلى في تبرم الشاعر الحساس من المكان المديني الذي حول الإنسان إلى مادة محنطة بالقيم المصطنعة الزائفة، وهذا المكان المخيف هو المدينة العربية المعاصرة التي علبت الإنسان وشيأته، وأضحت بدون قلب أو بدون روح، فالقاهرة بدون قلب عند عبد المعطي حجازي، ونفس الشيء يقال عن بغداد السياب وبيروت أدونيس وخليل حاوي. وتتخذ المدينة في شعر هؤلاء قناعا سياسيا واجتماعيا وثقافيا واقتصاديا، وتمثل وجه الحضارة بكل أبعادها الذاتية والموضوعية.
وعليه، فقد صور الشعر الحديث المدينة في ثوبها المادي كما عند الحجازي، أو الناس داخل المدينة وهم صامتون يثقلهم الإحساس بالزمن كما في جل أشعار عبد المعطي حجازي في ديوانه" **مدينة بلا قلب**".
ويلاحظ أن الشعراء المحدثين لم يستطيعوا الهروب إلى الريف أو إلى عالم الغاب كما فعل الرومانسيون ، بل فكر السياب أن يهرب إلى قريته جيكور في الكثير من جيكورياته، ولكنه وجد أن المدينة تحاصره في أي مكان وتطوقه بأحابيلها المادية الإسمنتية، ولم يجد

صلاح عبد الصبور أيضا سوى أن يجسد الخلاص في الموت كما في قصيدة "**الخروج**".
وإذا كان الشاعر الحديث قد فشل في فهم أسرار الكون ووجوده، وفشل كذلك في التأقلم مع المدينة، فإنه فشل كذلك في الحب الذي أصبح زيفا مصطنعا وبريقا واهما. ومن ثم، تتحول العلاقة بين الزوجين إلى عداوة وقتال كما في قصيدة"**الجروح السود**" عند خليل حاوي في ديوانه" **نهر الرماد**"، أو يموت الحب عند عبد المعطي حجازي أو يصاب بالاختناق عند صلاح عبد الصبور.
هذا، و تعيش الكلمة غربتها الذاتية في واقع لايعرف سوى الصدى وخنق الجهر و قتل الكلام الصارخ الذي قد يتحول إلى حجر عند أدونيس في قصيدة "**السماء الثامنة**" من ديوان " **المسرح والمرايا**"، وقد يلتجئ الشاعر إلى الصمت كما عند البياتي في قصيدة " **إلى أسماء**" من ديوان " **سفر الفقر والثورة**". ومن هنا، فالغربة في الكلمة، أو في المدينة، او في الحب، " ليست سوى وجه واحد من عدة أوجه، يمكن تصورها لغربة الشاعر العربي في واقع ما بعد النكبة"[١٧]
ويلاحظ أن هناك من الشعراء المحدثين من وقف عند لون واحد من الغربة، وهناك من مزج بين لونين ، وهناك من تحدث عن الألوان الثلاثة للغربة، وهناك من جمع بين الأربعة في وحدة شعرية منصهرة:" تلك الوحدة سوغت له أن يمزج في بعض الأحيان، بين لونين من ألوان الغربة في القصيدة الواحدة، على نحو ما فعل **إبراهيم أبو سنة** حين مزج بين الغربة في الحب والغربة في المدينة، في قصيدة له بعنوان " **في الطريق**". وعلى نحو ما نجد عند صلاح عبد الصبور، الذي يمزج بين الغربة في المدينة، والغربة في الكلمة في قصيدة" **أغنية للشتاء**". وقد يمضي بعض الشعراء بعيدا، فيمزج في قصيدة واحدة بين ألوان مختلفة تتعدى ما سبقت الإشارة إليه من ألوان الغربة ، كما هو الشأن في قصيدة" **فارس النحاس**" لعبد الوهاب البياتي"[١٨] ، التي جسدت الغربة في المكان والغربة في الزمان والغربة في المدينة والغربة في العجز. وهذه الغربة تتفرع عنها الغربة في الحياة والغربة في الموت

والغربة في الصمت. وهذه النظرة الشمولية للغربة تنطبق أيضا على قصيدة يوسف الخال" **الدارة السوداء**".
وقد تتداخل تجربة الضياع والغربة في قصائد الشعراء المحدثين مع تجربة اليقظة والأمل. وإنه:" من المفيد أن نشير بصفة عامة، إلى أن إيقاع التجدد والبعث والأمل بلغ أوجه في الارتفاع والتألق، في الفترة الواقعة بين تأميم القناة، وبين واقعة الانفصال بين مصر وسورية. على حين بدأ إيقاع اليأس يسود بعد هذه الحادثة الأخيرة، وأن نشير بصفة خاصة، إلى أن استجابة الشاعر للإيقاع السائد في المرحلة ، لاتكون استجابة مطلقة".[١٩]
وسبب هذا الضياع عند الشعراء المحدثين هو تأثرهم بالأدب الوجودي كما عند سارتر وألبير كامو، ومن الشعراء الذين تغنوا بالسأم الوجودي والقلق والاغتراب والضياع نستحضر كلا من صلاح عبد الصبور في قصيدة "**الظل والصليب** " من ديوان" **أقول لكم"** ، وكما حصل في بعض قصائد عبد الباسط الصوفي من ديوانه" **أبيات ريفية**" كقصيدة" **قصيدة ومقهى**"، وقصيدة" **أحزان قديمة"**، وقصيدة " **تثاؤب**".
وقد دفع هذا اليأس وهذا الضياع عند الشعراء المحدثين بعض النقاد(حسين مروة، وجلال العشري، ومحمود أمين العالم، وفاروق خورشيد) إلى اتهام هذا الشعر الجديد بالسلبية والنكوص والضعف والاستسلام والميل إلى الذاتية الباكية على غرار الرومانسيين الوجدانيين. بيد أن أحمد المجاطي يدافع عن هذه التجربة بقوله:"إن هذه النغمة المستوردة هي التي حملت بعض النقاد على اتخاذ مواقف متحفظة من تجربة الغربة كلها، ولاشك أن موقفهم هذا، ناتج قبل ذلك من الخلط بين ماهو أصيل من تلك التجربة، وبين ماهو غير أصيل، وإن الخوف المبالغ فيه من كل مايمت بصلة إلى الحزن والضياع والتمزق، كأن الحياة نزهة مترفة، لامكان فيها للخوف، والتردد، والرعب، وكأن الشعر لايملك أن يكون إيجابيا حتى وهو يشق العظام ليؤكد وجود المادة النخاعية" كما يقرر روزينتال". أما الشيء الذي يؤسف له فهو أن موقف هؤلاء الباحثين قد قادهم إلى تجاهل النجاح الذي حققته هذه التجربة، وهو نجاح يرجع إلى أن

الهم الذي عانى منه الشاعر الحديث، لم يكن هما فرديا كالهم الذي أغرق تجربة شعراء التيارات الذاتية، في الظلمة والقتامة، واليأس، إنه هم جماعي نابع من تفتت الأرض تحت أقدامنا، ومن ارتفاع أسوار الحديد أمام كل خطوة نخطوها،نابع من قصر عصر الأفراح، التي تبزغ في سمائنا بين الحين والحين، فنحسب أنها الفجر الصادق، حتى إذا فتحنا أذرعنا للقاء المنتظر، تكشف أقنعة الضوء عن أنياب الفزع والموت. إن هذه الغربة هي غربتنا، وكل صوت نرفعه في وجه الشعر حين يشير إليها يجب أن يتحول إلى فعل، وأن يكون هدف ذلك الفعل، الواقع العربي، لامكان للحسرة في نفوسنا وكلماتنا. لا أريد بهذه الكلمة أن أدافع عن تجربة الغربة، ولكن هدفي هو لفت النظر إليها، وعلى الدور الذي لعبته في تهييء الشاعر الحديث لتجربة أخرى... وهي تجربة الحياة والموت"[٢٠].

بيد أن أحمد المعداوي سيعتبر تجربة الغربة والضياع تجربة سلبية فاشلة وجدت نفسها في طريق مسدود كما أثبت ذلك في كتابه "**أزمة الشعر العربي الحديث**" في الفصل الثالث المخصص للرسالة الشعرية.[٢١]

الفصل الثالث:
تجربـــة الحيـــاة والمـــوت

لم يكن الشعر العربي الحديث كله شعر يأس وغربة وضياع وقلق وسأم، فهناك أشعار تغنت بالأمل والحياة واليقظة والتجدد والانبعاث او مايسمى عند ريتا عوض بقصيدة الموت والانبعاث التي نجدها حاضرة في أشعار بدر شاكر السياب وخليل حاوي وأدونيس وعبد الوهاب البياتي. وسبب هذا الأمل والتجدد في أشعار هؤلاء التموزيين الذين تغنوا بالموت والانبعاث هو ماتم إنجازه واقعيا وسياسيا كثورة مصر و تأميم القناة ورد العدوان الثلاثي واستقلال أقطار العالم العربي والوحدة بين مصر وسوريا إلى غير ذلك من الأحداث الإيجابية التي دفعت الشعراء إلى التغني بالانبعاث واليقظة والتجدد الحضاري. ولم تستقل حقبة الأمل بفترة معينة، بل نراها تتداخل مع فترة إيقاع الغربة والضياع تعاقبا أو تقاطعا.

وقد نجد فكرة التجدد عند الشعراء المهجريين كأقصوصة " **رماد الأجيال**" و"**النار الخالدة**" عند جبران خايل جبران، وقصيدة" **أوراق الخريف**" لميخائيل نعيمة، " غيرأن هذه اللمحات الأدبية والشعرية ، التي تراءت في إنتاج أدباء المهجر الشمالي ، لاتؤلف في واقع الأمر تجربة متماسكة، تضع الإيمان بالتجدد والعبث فوق كل اعتبار،فباستثناء قصيدة " **الحائك**" لنعيمة، تبقى الحيرة والتردد، وإيثار الحياة الحالمة، هي طابع هذه التجربة العامة".[٢٢] ويعني هذا أن التجدد عند شعراء المهجر مقترن بالتناسخ، بينما التجدد عند الشعراء المحدثين مرتبط بالفداء المسيحي.

وقد استفاد الشاعر الحديث من مجموعة من الأساطير والرموز الدالة على البعث والنهضة واليقظة والتجدد، واستلهمها من الوثنية البابلية واليونانية والفينيقية والعربية، ومن المعتقدات المسيحية ومن التراث العربي والإسلامي ومن الفكر الإنساني عامة. وتجسد هذه الأساطير غالبا صراع الخير والشر، ومن بين هذه الأساطير الموظفة نجد: تموز وعشتار وأورفيوس وطائر الفينيق وصقر

قريش والخضر ونادر السود ومهيار والعنقاء والسندباد وعمر الخيام وحبيبته عائشة والحلاج ولعازر والناصري.
ولقد أفرزت هذه الأساطير الرمزية التي وظفها الشاعر المعاصر منهجا نقديا وأدبيا وفلسفيا يسمى بالمنهج الأسطوري" يقدم به الشاعر مشاعره وأفكاره، ومجمل تجربته في صور رمزية، يتم بواسطتها التواصل، لا عن طريق مخاطبة الفكر، كما تفعل الفلسفة والمنطق، بل عن طريق التغلغل إلى اللاشعور، حيث تكمن رواسب المعتقدات والأفكار المشتركة".[٢٣]
ويعد أدونيس من أهم شعراء التجربة التموزية الذين تغنوا بالموت والانبعاث كما في ديوانيه" **كتاب التحولات والهجرة في أقاليم النهار والليل**"، وديوان" **المسرح والمرايا**". ومن أهم خصائص شعره التي تحدد نظرته إلى أمته على المستوى الحضاري خاصة التحول عبر الحياة والموت، أي إن أدونيس يشخص في أشعاره جدلية الإنسان المتأرجحة بين الحياة والموت، كما في قصائده الشعرية " **الرأس والنهر**"، و" **تيمور ومهيار**"، وقصيدة "**السماء**"، وقد اشتغل أدونيس في شعره كثيرا على أسطورة العنقاء وشخصية مهيار .
أما إذا انتقلنا إلى الشاعر خليل حاوي فقد عبر في دواوينه الثلاثة " **نهر الرماد**" و"**الناي والريح** " و" **بيادر الجوع**" عن مبدإ آخر غير مبدإ التحول عند أدونيس هو مبدأ المعاناة، أي معاناة حقيقية للخراب والدمار، والجفاف والعقم. وقد شغّل في شعره أسطورة تموز وأسطورة العنقاء للدلالة على هذا الخراب الحضاري والتجدد مع العنقاء.
ومن القصائد الدالة على معاناة الحياة والموت قصيدته" **بعد الجليد** "وقصيدة" **السندباد في رحلته الثامنة**"، و"**حب وجلجلة**"، و"**البحار والدرويش**"، و" **ليالي بيروت**"، و" **نعش السكارى**"، و"**جحيم بارد**"، و" **بلا عنوان**"، و"**الجروح السود**"، و" **في جوف الحوت**" ، و"**المجوس في أوربا**" و"**عودة إلى سدوم**"، و"**الجسر**"، و"**عند البصارة**" ، و" **وجوه السندباد**"،

ومسرحية"**عرس الدم**" للوركا، و" **سيرة الديك الجن**"، و"**الكهف**"، و"**جنية الشاطئ**"، و" **لعازر عام ١٩٦٢ م**".
ومن جهة أخرى، فقد تناول بدر شاكر السياب في الكثير من قصائده معاني الموت والبعث، وعبر عن طبيعة الفداء في الموت، إذ يعتقد بأن الخلاص لايكون إلا بالموت، إلا بمزيد من الأموات والضحايا كما في قصيدته " **النهر والموت**" ،وفي قصيدته " **قافلة الضياع** "، و" **رسالة من مقبرة**". وقد استخدم السياب رمزا أسطوريا للتعبير عن فكرة الخلاص وهو رمز المسيح كما في قصيدته" **المسيح بعد الصلب**"، وقصيدة " **مدينة السندباد**" و"**أنشودة المطر**".
وتتسم أشعار عبد الوهاب البياتي بجدلية الأمل واليأس كما يظهر ذلك جليا في ديوانه" **الذي يأتي ولايأتي"**. ويلاحظ الدارس أن هناك ثلاث منحنيات في جدلية الأمل واليأس في أشعار عبد الوهاب البياتي:
" في المنحنى الأول، انتصار ساحق للحياة على الموت، وتمثله الأعمال الشعرية السابقة على" **الذي يأتي ولايأتي**"، ولاسيما " **كلمات لاتموت**"، و" **النار والكلمات**" و" **سفر الفقر والثورة**".
في المنحنى الثاني تتكافأ الكفتان، ويمثله ديوان" **الذي يأتي ولايأتي".**
أما المنحنى الأخير، فيتم فيه انتصار الموت على الحياة، ويمثله ديوان" **الموت في الحياة**""[٢٤]
هذا، و قد جسد عبد الوهاب البياتي في دواوينه الشعرية حقيقة البعث من خلال الخطوط الأربعة الهامة لمضمون ديوانه" **الذي يأتي ولايأتي"** كخط الحياة وخط الموت، وخط السؤال، وخط الرجاء، وكل هذا يرد في جدلية منحنى الأمل ومنحنى الشك.
وبعد، لقد أصبح الشاعر الحديث شاعرا يجمع بين هموم الذات وهموم الجماعة ، يروم كشف الواقع واستشراف المستقبل متنقلا من التفسير إلى التغيير. وبمعنى آخر،" لقد أصبح وعي الشاعر بالذات وبالزمن وبالكون مرتبطا بوعيه بالجماعة، ومتضمنا له. وماكان لشيء من ذلك أن يحدث لولا وعي الشاعر الحديث، وإدراكه للتحدي الذي يهدد حاضره ومستقبله، بالقدر الذي يهدد وجوده

القومي. الأمر الذي جعل موقف الشاعر من الذات، ومن الكون، ومن الزمن ومن الجماعة، موقفا موحدا، تمليه رغبته في الحياة والتجدد والانتصار على كل التحديات، التي يرمز إليها برمز واحد، ذي طابع شمولي، هو رمز الموت الذي يعني موت الذات وموت الزمن(الماضي بكل أمجاده والحاضر بكل تطلعاته) ، والذي يعني تبعا لذلك محو الوجد القومي والإنساني للأمة العربية.

إن الصراع بين الموت والحياة في تجربة الشاعر الحديث يعني في آخر الأمر الصراع بين الحرية والحب والتجدد الذي يجعل الثورة وسيلته، وبين الحقد والاستعباد والنفي من المكان ومن التاريخ."[٢٥]

وعلى الرغم من مضامين الشعر الحديث الثورية، فإنه لم يتحول إلى طاقة تغييرية، بل نلاحظ انفصالا بين الشعر الحديث والجماهير العربية، والسبب في ذلك يعود حسب أحمد المعداوي إلى عامل ديني قومي، وعامل ثقافي، وعامل سياسي، ولكن أهم هذه العوامل حسب الكاتب تعود إلى العامل" المتعلق بتقنية هذا الشعر، أي بالوسائل الفنية المستحدثة التي توسل بها الشعراء، للتعبير عن التجارب التي سبقت الحديث عنها. فلا شك في أن حداثة هذه الوسائل حالت بين الجماهير، وبين تمثل المضامين الثورية لهذا الشعر."[٢٦]

الفصل الرابع:
الشكـــل الجديـــد

استعمل الشعر الحديث شكلا جديدا يتجلى في استخدام الرموز والأساطير والصور البيانية الانزياحية، كما أن اللغة تختلف من شاعر إلى آخر، فالشعراء العراقيون الذين يمثلهم بدر شاكر السياب يستعملون لغة جزلة وعبارة فخمة وسبكا متينا على غرار الشعر القديم الذي يتميز بالنفس التقليدي كما يظهر ذلك جليا في دواوين السياب القديمة والمتأخرة وخاصة قصيدته "**مدينة بلا مطر**"، وقصيدة" **منزل الأقنان**"، بينما هناك من يختار لغة الحديث اليومي كما عند أمل دنقل في ديوانه" **البكاء بين يدي زرقاء اليمامة**"، وهناك من يخلخل اللغة الشعرية النفعية المباشرة ويستعمل لغة انزياحية موحية تنتهك معايير الوضوح والعقل والمنطق كما نجد ذلك عند الشاعر أدونيس والبياتي ومحمد عفيفي مطر وصلاح عبد الصبور، وهناك من يشغل اللغة الدرامية المتوترة النابعة من الصوت الداخلي، وهذا الصوت" منبثق من أعماق الذات، ومتجها إليها، خلافا لماهو الأمر عليه لدى الشاعر القديم، الذي امتاز سياقه اللغوي بصدوره عن صوت داخلي يتجه إلى الخارج، وهو في اتجاهه إلى الخارج يأخذ شكل خطاب أو التماس أو دعوة إلى المشاركة والتعاطف، الأمر الذي يمنعه من أن يقيم جدارا بينه وبين العالم الخارجي أثناء المعاناة والتوتر، فهناك دائما شخص آخر يقاسم الشاعر آلامه"[٢٧] ، كما نجد ذلك لدى الشاعر محمد مفتاح الفيتوري في قصيدته " **معزوفة لدرويش متجول**".

وعلى مستوى الصورة الشعرية، فقد تجاوز الشاعر الصور البيانية المرتبطة بالذاكرة التراثية عند الشعراء الإحيائيين، والصور المرتبطة بالتجارب الذاتية عند الرومانسيين، إلى صور تقوم على توسيع مدلول الكلمات من خلال تحريك الخيال والتخييل وتشغيل الانزياح والرموز والأساطير وتوظيف الصورة الرؤيا وتجاوز اللغة التقريرية المباشرة إلى لغة الإيحاء. ولا ريب أن ولع" الشاعر الحديث بالضرب في بحور المعرفة السبعة ، قد أتاح له أن يجتني

المزيد من الصور والرموز، التي تعتبر من أهم الوسائل التي يلجأ إليها الشاعر الحديث للتعبير عن تجاربه الجديدة، ولا ريب في أن الشاعر حين فعل ذلك، وحين وسع مدلول صوره البيانية، أو حدده بربطه بمدلولات سائر الصور في القصيدة الواحدة، أو حين فتح مدلول الصورة الواحدة على آفاق تجربته المختلفة، قد ابتعد كثيرا عن مفهوم الصور البيانية في البلاغة القديمة، وأن هذا البعد قد ساهم مساهمة فعالة في إبعاد تجاربه الشعرية عن ذوق عامة الناس،كما منحهم نوعا من التبرير لوصف شعره بالغموض. ".[٢٨]
ولكن أهم خاصة شكلية يتسم به الشعر الحديث هو تطور الأسس الموسيقية، وإن كان بعض الشعراء المحدثين مازالوا يستعملون الطريقة التقليدية في كتابة قصائدهم كما هو حال البياتي في هذا المقطع المأخوذ من ديوانه" **الذي يأتي ولا يأتي**":

عديدة أسلاب هذا الليل في المغاره
جماجم الموتى، كتاب أصفر، قيثاره
نقش على الحائط، طير ميت، عباره
مكتوبة بالدم فوق هذه الحجاره.

بيد أن هناك من الشعراء من نسف عروض الشعر لينتقل إلى عروض القصيدة معتمدا على التفعيلة وتنويعها والتصرف في عددها حسب انفعالات التجربة الشعرية وتوقفها. أي إن التجربة الشعرية الذاتية الداخلية هي التي تستلزم الإيقاع الشعري والوقفة العروضية والنظمية والدلالية عند الشاعر المعاصر.
هذا، وقد التجأ الشاعر الحديث إلى تنويع البحور الشعرية داخل قصيدة واحدة، واستخدام البحور الصافية منها ، وتنويع القوافي والتحرر من القافية الموحدة التي تمتاز بالرتابة والتكرار الممل، ناهيك عن تفتيت وحدة البيت المستقل وتعويضه بالأسطر والجمل الشعرية التي تخضع للنسق الشعوري والفكري.
وشغّل الشاعر الحديث ستة بحور شعرية كالهزج(مفاعيلن)، والرمل(فاعلاتن)، والمتقارب(فعولن)، والمتدارك (فاعلن)،

والرجز(مستفعلن)، والكامل(متفاعلن)، ولقد أصبح " في وسع الشاعر أن يستخلص من البحر الواحد عددا هائلا من الأبنية الموسيقية، التي ربما أغنته عن التفكير في الانصراف من البحر ذي التفعيلة الواحدة إلى غيره. ولقد فطن الشاعر الحديث إلى هذه الخاصة منذ السنوات الأولى لاكتشاف الشكل الجديد، فقد لاحظ الدكتور إحسان عباس في كتابه" **عبد الوهاب البياتي والشعر العراقي الحديث**" الصادر سنة ١٩٥٥م، أن" في ديوان " **أباريق مهشمة**" إحدى وأربعين قصيدة، منها ثمان وعشرون تستمد نغماتها من البحر الكامل، ومنها ست على بحر الرمل"[٢٩].

ومن سمات التجربة الجديدة الخلط بين البحور داخل قصيدة واحدة كما عند السياب في قصيدتين من قصائد ديوان" **شناشيل ابنة الجلبي**"، وأدونيس في قصيدته" **مرآة لخالدة**" من ديوان" **المسرح والمرايا**".

ومن " النصفة تقتضي منا – يقول أحمد المعداوي- أن نشير إلى أن الطاقات الموسيقية للبحور المختلطة، بالرغم من أهميتها، لم تستغل على النحو الذي رأيناه عند أدونيس إلا نادرا"[٣٠].

ومن الظواهر التي تم توظيفها في الشعر الحديث التنويع في الزحافات ، وتنويع الأضرب، واستعمال صيغة فاعل في بحر الخبب ، والاتكاء على التدوير والتضمين، وتنويع القوافي حسب النسق الشعوري والفكري مع استخدامها بشكل متراوح أو متعانق أو متراكب أو موحد أو متقاطع أو متراوح.

ويرى أحمد المعداوي في آخر الكتاب أن الحداثة من العوامل التي كانت وراء وصف الشعر العربي الحديث بالغموض، إلى جانب ما تتطلبه القصيدة الحديثة من إعمال للجهد واستلزام لذوق قرائي جديد، ثم انفصال هذا الشعر عن الجماهير مادام لا ينزل معها إلى ساحة المقاتلة والنضال والصراع ضد قوى الاستغلال والبطش ولا يشاركها في معاركها الحضارية.

د- تقـــويم الكتـــــاب:

١ - القضايا النقدية:

يتناول أحمد المعداوي في هذا الكتاب قضية الحرية في الإبداع وقضية المثاقفة الأدبية باعتبارهما من المستلزمات الأساسية لتطوير الأدب العربي وإخراجه من ثوابته المحافظة نحو آفاق أرحب من التحول والتطور. ويعني هذا أن أحمد المعداوي يناقش قضية الثبات والتحول وقضية المحافظة والتجديد على غرار كتاب شوقي ضيف "**التطور والتجديد في الشعر الأموي**"، وكتاب أدونيس" **الثابت والمتحول**". ومن هنا، فالمجاطي يدافع عن الشعر الحديث اعتمادا على هذين المقياسين اللذين لم يسمحا لباقي الأشعار الأخرى في القديم والحديث بالتطور والتجديد.

ويعتبر التأثر بالآداب الأجنبية والانفتاح عليها من العوامل التي تسمح لأدبنا العربي بالتقدم والتطور عن طريق استيعاب الثقافات المجاورة امتصاصا وحوارا وتفاعلا.

وعليه، فقد حقق الشعر الحديث حسب المجاطي تطورا وتجديدا وتحولا على مستوى المضامين والأشكال بسبب الحرية الإبداعية والجرأة في مناقشة بعض القضايا التي كان من الصعب مناقشتها أو تداولها كموضوع السلطة والدين والجنس وهجاء الأنظمة العربية، والثورة على الواقع العربي، فضلا عن احتكاك شعرائنا المحدثين بالآداب الأجنبية.

وهناك مقياس نقدي آخر يشير إليه أحمد المعداوي هو مقياس الالتزام بالواقع والابتعاد عن الذاتية الرومانسية والبكائية المترنحة فضلا عن مقياس التغيير، أي تغيير الواقع عن طريق نقده وتعرية قيمه الزائفة وهجاء أنظمته والثورة على نواميسه المهترئة.

إذاً ، يناصر المجاطي الشعر الحديث وينافح عنه بشكل كبير اعتمادا على مجموعة من المعايير التي تتحول إلى قضايا نقدية متفرعة عن القضية الكبرى التي تتمثل في: تطور الشعر الحديث صياغة ودلالة ومقصدية. وتتفرع عن هذه القضية النقدية المحورية قضايا نقدية

فرعية وهي: قضية الالتزام الأدبي، وقضية الحرية في الإبداع، وقضية المثاقفة مع الآداب الأجنبية، وقضية التحول والتطور، وقضية المحافظة والثبات، وقضية الذاتية والواقعية، وفضية الثورة و التغيير.

٢- المصطلحات والمفاهيم النقدية:

يتكئ أحمد المجاطي على مجموعة من المصطلحات والمفاهيم النقدية في تعامله مع الشعر العربي القديم والحديث. وتستند هذه المصطلحات النقدية إلى مرجعية النقد العربي التأثري كما عند مصطفى صادق الرافعي و حسين المرصفي وطه حسين ومحمد مندور وميخائيل نعيمة و عبد القادر المازني . كما يتسلح المجاطي بالمفاهيم النقدية التي اشتغل عليها كل من نازك الملائكة وعز الدين إسماعيل ومحمد النويهي وإحسان عباس وغالي شكري وريتا عوض وناجي علوش وأدونيس وكمال خير بك ومحمد بنيس وكمال أبوديب في مقاربتهم للشعر العربي المعاصر.
ومن المقاييس التي اعتمد عليها أحمد المعداوي في نقده الانطباعي المقياس العروضي (الخبب، القافية، الروي، الأسطر، الجملة الشعرية، البيت، التضمين، مزج البحور، الزحاف، تنوع الأضرب، التفاعيل، الحشو، الموسيقا...)، والمقياس البلاغي (الخيال، الفعالية الإيحائية، الرموز، الأساطير، الإشارات، النماذج، الصور...)، والمقياس اللغوي(الجزالة، لغة الحديث اليومي، التقريرية الجافة، لغة الشارع، النفس التقليدي في اللغة...)، والمقياس التركيبي(أدوات الشرط، الأفعال، الجملة...)، والمقياس الدلالي(الغربة والضياع، والموت والحياة...)، ناهيك عن مقاييس تداولية أخرى كمقياس الالتزام، و مقياس الحرية، ومقياس المثاقفة، ومقياس التغيير، ومقياس التحول، ومقياس الواقعية، ومقياس الذات، ومقياس الثبات.
وهذه المقاييس النقدية موجودة بكثرة في كتابات التأثريين القدامى والمحدثين، ولدى النقاد المعاصرين الذين درسوا الشعر العربي الحديث وخاصة نازك الملائكة والنويهي وعز الدين إسماعيل.

٣- منهجية الكتاب:

ينطلق **أحمد المعداوي** في هذا الكتاب الجدير بالمدارسة والمتابعة من منهج تاريخي فني ينفتح فيه الكاتب على المناهج الضمنية الأخرى كمنهج التلقي، والمنهج الأسطوري (دراسته للأساطير) ، والمنهج الاجتماعي.

ويتمثل المنهج التاريخي في تحقيب الشعر العربي زمنيا (الشعر القديم، والشعر الإحيائي، والشعر الذاتي، والشعر الحديث) من خلال ربطه بالظروف التاريخية كربط الشعر العربي الحديث في القرن العشرين بما عرفه العالم العربي من نكسات ونكبات وحروب وهزائم.

أما المنهج الفني فيكمن في تقسيم الشعر العربي الحديث إلى مدارس شعرية فنية التي حصرها الدارس فيما يلي:

١- المدرسة الإحيائية المرتبطة بالنموذج التراثي؛

٢- الحركة الرومانسية ذات التوجه الذاتي والتي تنقسم بدورها إلى هذه المدارس الوجدانية: مدرسة الديوان، ومدرسة أبولو، ومدرسة المهجر؛

٣- حركة الشعر الحر أو الشعر الحديث أو الشعر المعاصر.

ويلتجئ أحمد المعداوي إلى منهج التلقي أثناء الحديث عن عزوف القراء عن الاهتمام بالشعر المعاصر أو مايسمى بشعر الحداثة، ويرجع ذلك العزوف والابتعاد إلى هيمنة الغموض في هذا الشعر؛ مما سبب في انفصال كبير بين المرسل والمتلقي، أو بين المبدع والقارئ. ومن الأدلة على وجود هذا المنهج قول الكاتب:" غير أن النصفة تقتضي منا أن نسجل بأن ثمة عدة عوامل حالت بين هذا الشعر وبين أن يصل إلى الجماهير العربية، ليتحول إلى طاقة جبارة، شبيهة بالطاقة التي اعتدنا من الكلمة الصادقة أن تفجرها في كل العصور". [٣١]

وتتجلى القراءة الاجتماعية في ربط المبدع ببيئته الاجتماعية ووسطه الزمكاني، وربط الإبداع بالواقع الاجتماعي والسياسي

والاقتصادي والثقافي كما يظهر ذلك في حديثه عن تجربة الغربة والضياع التي ربطها بهزيمة العرب في حرب حزيران ناهيك عن النكبات والنكسات التي عاشها العرب منذ ١٩٤٨م، ومن الشواهد النقدية الاجتماعية على ذلك قول الكاتب:" كانت هزيمة الجيوش العربية سنة ١٩٤٨ مفاجأة من الأمة لنفسها، وفرصة لمواجهة ذاتها مواجهة صريحة بإعادة النظر في كل مايحيط بها، سواء أكان ثقافة أم سياسة أم علاقات اجتماعية. لم يبق بين الناس، ولا في أنفسهم شيء أو قيمة لم تتجه إليها أصابع التهمة. الحقيقة الوحيدة التي استقرت في كل قلب هي مبدأ الشك، الشك بعلاقة العربي بنفسه وبما حوله، وبماضي أمته وحاضرها، حتى أوشك الشك أن ينال من علاقة العربي بربه. وأمام هذا الإيمان بمبدإ الشك بدأت الأرض تهتز تحت أقدام الوجود العربي التقليدي، ولم تعد له تلك الهيمنة القديمة على أفكار الناس وحريتهم، وبات في وسع العربي الشاعر أن يفتح نفسه للأفكار والفلسفات ، والاتجاهات النقدية في الأدب والشعر، الواردة من وراء البحر،وأن يدعها تمتزج في نفسه وفكره بثقافته القومية، ليستعين بذلك كله على تحليل واقعه ، والوقوف على المتناقضات والملابسات التي تكتنفه، وإدراكها إدراكا موضوعيا تتبدى من خلاله صورة الواقع الحضاري المنشود الذي نريد".[٣٢]

ومن جهة أخرى، ينهج الكاتب منهج الظواهر والقضايا في دراسة الشعر العربي الحديث والمعاصر، ويتضح ذلك جليا في عنوان الكتاب " **ظاهرة الشعر الحديث**"، وتقسيم الكتاب إلى مجموعة من الفصول الدراسية تتخذ طابع القضايا والظواهر الأدبية تتعلق بالشعر الحديث صياغة ودلالة (شعر الغربة والضياع، وشعر الموت واليقظة، والشكل الجديد) ، وقد تمثل هذا المنهج في المغرب الأستاذ عباس الجراري في مجموعة من كتبه ،[٣٣] والدكتور محمد الكتاني في كتابه" **الصراع بين القديم والجديد**". وهذا المنهج استلهمه المغاربة من كتابات أساتذة الأدب في الجامعة المصرية.

ويعرف الدكتور عباس الجراري منهج الظواهر والقضايا بأنه يستعين:" بفكر نقدي يستند إلى الواقع والمعاصرة، وبجدلية

وموضوعية تعتمدان على معطيات استقرائية واستنتاجات منطقية، بعيدا عن أي توثن أو معتقدية متزمتة أو موقف تبريري، إذ في ظني أنه لايمكن فصل المنهج عن المضمون كما أنه لايمكن ممارسة نقد قبلي، أي نقد سابق على المعرفة.
ويقضي محتوى المنهج عندي كذلك أن أنظر إلى تلك القضايا والظواهر من زاوية تعطي الأسبقية للتمثل العقلي على النقد التأثري، أي بنظرة فكرية عقلانية وليس على مجرد التذوق الفني النابع من الإحساس الجمالي والتأثر العاطفي والانفعال الانطباعي بالأثر المدروس. وإن كنت لا أنكر أهمية المنهج الفني وجدواه بالنسبة لنوع معين من الموضوعات، وقد سبق لي أن جربته في بعض الأبحاث، وخاصة في دراسة لي منشورة عن" **فنية التعبير في شعر ابن زيدون".**
وبهذا يحقق المنهج جملة أهداف، في طليعتها الكشف عن مواطن الجمال وعن الدلالات الفنية وما ينبثق عنها من حرارة يحث تحسسها على إدراك ما يتكثف تلك الدلالات من مضامين فكرية، باعتبار الجانب الفني المتمحور حول اللغة وبنائها التركيبي ظاهرا يبطن فكرا، أو أنه بعد أولى يخفي أبعادا أخرى عميقة. وبذلك تبرز قيمة الإبداع ، وتبرز من خلالها كل الشحنات الشعرية والطاقات الفكرية والمضامين الإنسانية والأبعاد الصراعية سلبا وإيجابا.
كما يحقق المنهج من أهدافه إثبات الوقائع وربطها بالأسباب ووصف الظواهر وتعليلها والبحث عن بواعثها الخفية والظاهرة القريبة والبعيدة، واستخلاص العلاقات التفاعلية بينها وبين غيرها". [٣٤]
ويتبين لنا من كل هذا أن أحمد المعداوي يشغّل في كتابه عدة مناهج نقدية في دراسته الأدبية النقدية تجمع بين الظواهر المضمونية والقضايا الشكلية في إطار رؤية تاريخية اجتماعية فنية يستحضر فيها الكاتب القارئ المتلقي لمعرفة سبب انعدام التواصل بين المبدع المعاصر والمتلقي الرافض للشعر الحداثي.
بيد أن أحمد المعداوي يغلب منهجا نقديا آخر ألا وهو المنهج التأثري الانطباعي الذي يعتمد على الذوق والعاطفة والاحتكام إلى

الوجدان. وهذا المنهج النقدي قديم منذ العصر الجاهلي انطلق مع الأحكام الذوقية التفضيلية التي كان يصدرها الشاعر النابغة الذبياني في سوق عكاظ ، ليمتد مع الرسول (صلعم) والصحابة رضوان الله عليهم إبان صدر الإسلام أثناء تقويمهم الشعر الجاهلي واستحسانهم لشعر الدعوة الإسلامية، كما سيبلغ هذا المنهج شأوه إبان الفترة العباسية مع الأصمعي و الآمدي والصولي وابن طباطبا وابن رشيق القيرواني، وسيتمثله مجموعة من النقاد في العصر الحديث كطه حسين والرافعي وعباس محمود العقاد وشوقي ضيف ومحمد مندور وميخائيل نعيمة...

ومن المعروف أن هذا المنهج يبعد المعايير العلمية والأسس التجريبية والوصفات البنيوية والسيميائية المقننة، ويلتجئ إلى الممارسة الشخصية والمران الذاتي الداخلي؛ مما يسقط صاحب هذا المنهج في بعض الأحيان في التناقض وتعميم الأحكام ونقص في التعليل واتباع العواطف والأهواء الشخصية.

٤- إشكالية المصطلح:

سمى أحمد المعداوي شعر التفعيلة بالشعر الحديث، بيد أن هذا المصطلح يثير بلبلة منهجية ومعرفية، فالمعروف أن العصر الحديث تاريخيا يمتد من ١٨٥٠م إلى ١٩٥٠م ليبدأ العصر المعاصر من سنة ١٩٥٠م إلى يومنا هذا. كما أن هذا المصطلح لايعبر بدقة عن شعر التفعيلة، فقد يضم الشعر الحديث الشعر الرومانسي والشعر الحر والشعر المنثور، ويمكن أن ينسحب على الشعر الكلاسيكي لما لا؟؟! لذا نفضل التسميات التالية: الشعر المعاصر أو شعر التفعيلة آو الشعر الجديد. أما شعر الحداثة فينطبق على شعر التفعيلة كما ينطبق على الشعر المنثور.

ويقول أحمد المعداوي مدافعا عن مصطلحه (الشعر الحديث) الذي نرفضه جملة وتفصيلا:" هناك عدة اقتراحات لتسمية هذه الحركة الشعرية، منها اقتراح الشاعر صلاح عبد الصبور لتسميتها بالشعر التفعيلي، وهي تسمية غير دقيقة لأنها تستند إلى جانب شكلي، بل

إلى جانب جزئي من الشكل هو الوزن. وهناك اقتراح آخر هو تسميتها بالشعر المنطلق، ويؤخذ عليه أن مفهوم الانطلاق قد يعني التحرر من كل قيد، كما أن مفهوم الحرية في قولهم الشعر الحر، قد يعني التحرر من أي التزام، ومن أجل ذلك آثرنا استعمال مصطلح الشعر الحديث تمييزا لهذه الحركة عن التيارات الشعرية الجديدة الأخرى، كتيار أبولو وتيار المهجر وغيرهما...".[٣٥]

٥- إقصاء الشعر المنثور:

إذا كان أحمد المعداوي قد دافع عن الشعر الحداثي الذي يعتمد على الحرية والمثاقفة مع الآداب الأجنبية ويقف بالمرصاد في وجه النقاد المحافظين، فإننا نجده في هذا الكتاب يمارس نفس الدور الذي مارسه الذين انتقدوا الشعر المعاصر التفعيلي، حيث يرفض أحمد المعداوي الشعر المنثور لاعتبارات إيقاعية، لذا، يخرجه بكل سهولة من دائرة الشعر والحداثة، وبذلك يحتكم إلى نفس المقاييس التي احتكم إليها النقاد المحافظون بصفة عامة، يقول أحمد المجاطي:" نخرج من هذا الحكم الأشعار التي أهملت موسيقا العروض العربي، معتمدة على ألوان من الموسيقى الداخلية لاضابط لها،مما يدخل في إطار ما يطلقون عليه " قصيدة النثر"، ونحن لم نتعرض لهذا الاتجاه في الشعر الحديث لثلاثة اعتبارات. (الاعتبار الأول) إهماله للوزن الذي نعتقد أنه شرط أساسي لكل شعر. و(الاعتبار الثاني) التقاؤه مع الشعر الحديث الموزون في الاعتماد على التعبير بالصورة، واللجوء إلى الرمز والأسطورة والسياق اللغوي الجديد.(الاعتبار الثالث) هو انحسار موجة هذا التيار أمام الشعر الحديث الذي يعتمد الوزن الشعري أساسا موسيقيا له".[٣٦]

ولكن ألا يعرف الدارس اليوم أن الشعر التفعيلي قد انتهى دوره واضمحلت مكانته وانتهى عهده ؟! ألم يع بعد بأن هذا الشعر وقف مشدوها عاجزا أمام اكتساح الشعر المنثور لمعظم المنابر الثقافية، وأصبح مطية سهلة لكل الشعراء الصغار والكبار على حد سواء،

وصارت الشبكات الرقمية والصحف تنشر كل يوم الكثير من القصائد النثرية فيها الغث والسمين ، ومعها كثر الشعراء حتى أصبح من الصعب إحصاؤهم ، وصار كل إنسان شاعرا بالفطرة يكتب الشعر المنثور ويقول بصوت عال بأنه " شاعر مفلق فحل"؟!

٦- مواضيع وأشكال أخرى:

تناول أحمد المعداوي تجربتين وهما: تجربة الغربة والضياع، وتجربة الموت والتجدد، بينما هناك مواضيع أخرى تناولها الشعر المعاصر لم يناقشها الكاتب بالتفصيل والتمحيص ولم يشر إليها بالدرس والنقد كالتصوف والمقاومة الفلسطينية والنزعة الزنجية والقضايا الإسلامية والمكان والزمان والموت والأسطورة وشعر المدينة والحب والمرأة والنزعة الإنسانية وتيمة الحرب فضلا عن مواضيع سياسية واجتماعية وثقافية واقتصادية وحضارية.
كما أغفل من الناحية الفنية القصيدة الكونكريتية والقصيدة الدرامية المركبة والقصيدة القصصية والقصيدة المسرحية وطبيعة التركيب الجملي و خصائص الأسلوب وطبيعة الضمائر في الشعر العربي المعاصر .

٧- التعميم في الأحكام:

نلاحظ أن أحمد المعداوي يعمم أحكامه ويسحبها على الظاهرة بأكملها، فعندما يتعامل مع الشعر الرومانسي يعتبره شعرا سلبيا يرتكن إلى الضعف والاستسلام والنكوص والانكماش، بينما نحن نعلم جيدا أن هذا الشعر جمع بين الذاتية والقضايا الوطنية (قصيدة **إرادة الحياة لأبي القاسم الشابي**)، والقومية (**نسر لعمر أبي ريشة**). ويعني هذا أن ليس كل ما لدى الرومانسيين سلبي، فقد جمعوا بين التعبير عن الهموم الذاتية الفردية بسبب تردي الواقع الذي كان يعيشون فيه، والهموم الثورية من خلال حث الشعوب على الثورة والانتفاض ضد الاستعمار، وديوان أبي القاسم الشابي

"أغاني الحياة" و" **ديوان الحرية** "لعبد الكريم بن ثابت خير دليل على ما نقول.

وما ذهب إليه أحمد المعداوي في حق شعر الذاتيين يمكن أن ينطبق أيضا على شعر الشعراء المحدثين الذين تغنوا بالغربة والضياع فهؤلاء حسب النقاد الاشتراكيين سلبيين يذرفون بكاء الندب والهزيمة، وكان من باب أولى أن يكونوا ثوريين وأن ينزلوا إلى واقع الممارسة لمشاركة القراء في هومومهم وآلامهم من أجل تغيير العالم بدلا من تفسيره والبكاء عليه.

وعندما حاكم الدارس الشعراء الإحيائيين ووصفهم بالتقليدية واحتذائهم للنموذج التراثي وملء الذاكرة،فإنه لم يستثن المحاولات التجديدية التي قام بها أحمد شوقي الذي أبدع شعر الأطفال وشعر الفكاهة واللهو وشعر المسرح والنثر المسرحي وشعر الأمثال والقصص، وكانت له أيضا الكثير من القصائد ذات الملامح الرومانسية الوجدانية.

٨- تراجع في الأحكام:

من الغريب جدا أن يسقط الباحث في تناقض كبير كما نجد ذلك عند الباحث الأكاديمي أحمد المعداوي وربما كانت ثمة عوامل ذاتية وموضوعية جعلته يتراجع عن أحكامه النقدية التي ضمنها في كتابه " **ظاهرة الشعر الحديث**" ، حيث نجد الكاتب في البداية يدافع عن الشعر الحر أو الشعر الحديث عارضا الأدلة والبراهين من أجل إقصاء الشعر الكلاسيكي والشعر الرومانسي ليسقطه في السلبية والتقليدية والبكائية الذاتية الضعيفة، وكل ذلك من أجل أن يمهد للشعر الحديث الذي جعل منه ميسما للحداثة والتجديد ووسيلة لتغيير الواقع، كما جعله علامة بارزة على التطور والتحول في شعرنا العربي الحديث.

بيد أنه في كتابه الثاني" **أزمة الحداثة في الشعر العربي الحديث**" يقوض كل ما بناه في كتابه الأول، آخذا فأس النقد ليحطم كل مرتكزات الشعر الحديث، ويطعن في كل الرموز الشعرية الكبيرة ليعلن إفلاس الشعر الحديث على نحو ماذهب إليه المفكر الألماني

شبينگلر الذي أعلن إفلاس الحضارة الغربية في كتابه عن بؤس الحضارة. وفي هذا السياق يقول أحمد المعداوي معلنا كساد الشعر الحديث ساخرا بالحداثة الشعرية المعاصرة:" الواقع أن موضوع الحداثة الشعرية العربية موضوع حساس، لأنه يمس صروحا، شعرية ونقدية، شيدها أصحابها منذ زمن، وأقاموا حولها، من المتاريس والعسس، ما يكفي لقمع أي بادرة تتساءل عن مدى صلابة أو هشاشة الأرضية التي شيدت عليها تلك الصروح. وأنا رجل لا أملك صرحا شعريا أخشى عليه من الجهر بالحقيقة، مهما كانت مرة، كما أنني لا أنوي إقامة صرح نقدي على حساب شعراء هذه الحركة ونقادها، وكل ما في الأمر، هو أني بحكم الاحتكاك المتواصل، قراءة وتدريسا وإشرافا على البحوث الجامعية، تكون لدي اقتناع مفاده أن هذه الحركة قد بدأت تدور حول نفسها، في اتجاه الطريق المسدود.

منذ البداية، كنت أعرف أن أذى كبيرا سينالني، من قبل أولئك الذين اعتادوا أن يتاجروا بالترويج لهذه الحركة والنفخ في رموزها. كنت أعرف مثلا أن أقل ما سأرمى به هو السقوط في السلفية، وأن فشلي على صعيد الإبداع الشعري، من حيث نجح غيري نجاحا باهرا، هو السبب في توجهي هذه الوجهة الهدامة."[٣٧]

وبعد أن دافع أحمد المعداوي عن شعر الغربة والضياع في الشعر العربي الحديث على الرغم من الانتقادات الموجهة لهذه التجربة البكائية السلبية المتأثرة بالفلسفة الوجودية، نجد الكاتب يتراجع عن حكمه السابق ليوافق ما ذهب إليه النقاد الذين كانوا يعارضون أطروحته سابقا، وفي هذا الصدد يقول أحمد المعداوي:" والخلاصة التي أحب أن أخرج بها من هذا الفصل هي: لقد جرب الشاعر الحديث أن يتكئ، في رسالته الشعرية، على تجارب الآخر(تجربة الغربة- تجربة الحياة والموت) فوصل إلى الطريق المسدود وجرب أن يعتمد على نفسه فوصل إلى الطريق نفسه".[٣٨]

ويتبين لنا من خلال المقارنة بين كتاب " **ظاهرة الشعر الحديث**" و"**أزمة الحداثة في الشعر العربي الحديث**"، أن كتاب أزمة الحداثة

أتـى ليقـوض مـا بنـاه أحمـد المعـداوي فـي كتابـه " **ظـاهرة الـشعر الحديث**"، كأني بالباحث ينتقم من نفسه ومن الآخرين.

ومـن ثـم، فكتابـاه لـم يكونـا موضـوعيين مـن الناحيـة العلميـة والأكاديمية، بل خضعا لمعايير شخصية و أهواء ذاتية وإيديولوجية تنم عن محاكمة شخصية وتصفية حساب مع منافسيه بطريقة تضر بـالعلم والبحـث الموضـوعي. ويمكـن أن نعتبـر كـل ماقالـه أحمـد المجاطي هو نوع من المازوشية وتعذيب للذات بسبب ماكان يعانيه من تهميش وإقصاء ونبذ ومحاصرة وتطويق في المغرب وخارجه من قبل مجموعة من شعراء الحداثة الذين ساروا في الشعر أشواطا كبيرة لاداعي لذكر أسمائهم في هذه الدراسة المتواضعة.

٩- اللغـــة الواصفـــة:

يستعمل أحمد المعداوي في كتابه " **ظاهرة الشعر العربي الحديث**" لغة بيداغوجية أكاديمية من سماتها: التقرير والمباشرة والبيان البليغ وفصاحة الكلمات واحترام قواعد الإملاء والصرف والنحو. كما تتسم هذه اللغة بقوة الإقناع والحجاج من خلال استعمال أسلوب التعريـف وأسـلوب الوصـف وسـرد الوقـائع والاسـتعانة بالمماثلـة والمقايسة واللجوء إلـى التقويم والحكم وتوظيـف آليـات الحجـاج العقلي والمنطقي كالشرط والافتراض والاستنتاج والاستدلال وإيراد البراهين النقدية والشعرية والشواهد اللغوية والأمثلة المدعمة.

هذا، وتمتـاز لغـة الكاتـب بمواصفات البحـث الأكـاديمي مـن خـلال تقسيم الكتـاب إلـى أقسام وفـصول ومباحـث فرعيـة متبعـا المـنهج الاستقرائي تـارة والمنهج الاستنباطي تـارة أخـرى. ويعنـي هـذا إن الوظيفة المهيمنة في الكتـاب هـي الوظيفـة الوصـفية التـي تتمثـل فـي تبليـغ خطـابي أدبـي نقـدي، وتتفـرع عنهـا وظيفـة حجاجيـة إقناعيـة موجهة إلى القارئ، يروم الباحث من خلالها التـأثير علـى المتلقـي وإقناعه إيجابا أو سلبا. وتتسم لغته كذلك بتفاعلهـا مـع اللغـة الأدبيـة واللغـة القرآنيـة واللغـة الـشعرية ذات الطاقـة الإيحائيـة والـشحنة البلاغية.

١٠ ـ قيمة الكتاب:

لا أحد يشك في قيمة الكتاب المعرفية والأدبية والنقدية والتاريخية، فلا يمكن أن يستغني عنه طالب أو أستاذ أو باحث مهما كان مستواه العلمي والمعرفي. فالكتاب غني بالمعلومات الأدبية والتاريخية والأسطورية، ودسم بالمادة الشعرية و الحيثيات البيوغرافية المتعلقة بالمبدعين والنقاد.
وكل من يحاول التأريخ للشعر العربي الحديث، ويريد معرفة تحقيبه ومراحل تطوراته ومساره الفني والإيديولوجي، فلابد أن يعود عند هذا الكتاب الرائع الثري بكثير من المعطيات الأدبية والنقدية.
ويمكن القول: إن كتاب أحمد المعداوي" **ظاهرة الشعر الحديث**" خلاصة اجتهادات لما كتب عن الشعر العربي الحديث و المعاصر في المشرق والمغرب كما لدى محمد مندور، و محمد النويهي، ونازك الملائكة، وإحسان عباس، وناجي علوش، وأدونيس، ومحمد بنيس، وعز الدين إسماعيل، وكمال خير بك ، وريتا عوض، وعبد الله راجع...
ومن ثم، ننصح جميع القراء والكتاب ونقاد الشعر الحديث بضرورة الاطلاع على هذا الكتاب القيم ،على الرغم من هناته وعدم موضوعية أحكامه في الكثير من الأحيان، قصد الاستفادة من معطياته وأطروحاته، ولكن عن وعي وقراءة الخلفيات.
بيد أنه لا ينبغي الاكتفاء بهذا الكتاب فقط، ، بل لابد أن نستعين بالكتاب الثاني الذي أراه مكملا للأول ، كما أنه سفر ضروري يجب الاطلاع عليه ألا وهو كتاب " **أزمة الحداثة في الشعر العربي الحديث"**.

خاتمـــــة:

يتضح لنا، مما سبق، بأن كتاب " **ظاهرة الشعر الحديث**" لأحمد المعداوي كتاب يدافع عن الشعر المعاصر أو الشعر الحديث من خلال مقاربات متداخلة تتكئ على التاريخ والتحليل الفني وملامسة القضايا الواقعية وتجريبية التلقي. بيد أن هذه الدراسة تعتمد على منهج القضايا والظواهر لدراسة الشعر العربي الحديث من حيث المضمون والشكل للبحث عن التحولات والتطورات التي حققها هذا الشعر في تعالقه مع واقعه الموضوعي اقتصاديا وسياسيا واجتماعيا وثقافيا.

وعلى الرغم من قيمة هذا الكتاب من الناحية العلمية والمعرفية والأدبية والتاريخية والنقدية، إلا أنه قد سقط في أحكام تعميمية وخضع لمقاييس ذاتية انطباعية تحت دوافع إيديولوجية ذاتية وشخصية ، والدليل على ذلك تراجع الباحث عن أحكامه النقدية في كتابه" **أزمة الحداثة في الشعر العربي الحديث**" الذي قوض كل النتائج التي توصل إليها الكاتب في كتابه السابق" **ظاهرة الشعر الحديث".**

وعليه، فنحن نستغرب أيما استغراب لماذا التجأ أحمد المعداوي إلى هذه الطريقة التي دمر فيها كتابه الأول وقوض دعائم رسالته الجامعية ، وشكك في شاعريته وحطم مذهبه الشعري الذي عاش من أجله سنوات وسنوات؟! فهل تحطيمه لرؤوس الحداثة الشعرية والحركة الشعرية المعاصرة في كتابه " **أزمة الحداثة**" كانت وراءه دوافع شخصية ذاتية أو دوافع سياسية وإيديولوجية، أو أن هذا التراجع عن نتائج الكتاب الأول هو نوع من المصداقية العلمية والاعتراف بالخطإ أو هو نوع من المازوشية والهستيريا الذاتية لتحطيم الذات داخليا أو تحطيم الغير الناجح؟!

هوامش الفصـــل الأول:

[1] - أحمد المعداوي: **ظاهرة الشعر الحديث**، شركة النشر والتوزيع المدارس، الدار البيضاء، ط٢، ٢٠٠٧م؛

[2] - أحمد المعداوي: **أزمة الحداثة في الشعر العربي الحديث**، ، منشورات دار الآفاق الجديدة، المغرب، ط١، ١٩٩٣م؛

[3] - أحمد المجاطي: **الفروسية**، ديوان شعر، منشورات المجلس القومي للثقافة العربية، ط١ ، ١٩٨٧م ، مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء؛ وقد تولت مجلة "**المشكاة**" التي يصدرها الشاعر حسن الأمراني جمع الديوان بين دفتيها في العدد ٢٤ سنة ١٩٩٦م من الصفحة ٨١ إلى الصفحة ١٢٤؛

[4] - محمد بنيس: **ظاهرة الشعر المعاصر بالمغرب**، المركز الثقافي العربي، بالدار البيضاء، ط٢ ، ١٩٨٥م؛

[5] - أحمد المعداوي: **أزمة الحداثة في الشعر العربي الحديث**، صص:١٤٥-٢٢٣؛

[6] - أحمد المعداوي، **ظاهرة الشعر الحديث**، ص:٦؛

[7] - نفس المرجع، ص:١٧؛

[8] - نفس المرجع السابق، ص:١٨؛

[9] - نفسه، ص:٢١؛

[10] - نفس المرجع السابق، ص:٣٣؛

[11] - محمود أمين العالم وعبد العظيم أنس: **في الثقافة المصرية**، دار الكتب العصرية ١٩٥٥م، ص:٧٨؛

[12] - أحمد المعداوي: **ظاهرة الشعر الحديث**، ص:٣٤؛

[13] - نفس المرجع السابق، ص:٤٤؛

[14] - نفس المرجع، ص:٥٢-٥٣؛

[15] - نفس المرجع، ص:٦٠-٦١؛

[16] - إحسان عباس: **عبد الوهاب البياتي والشعر العراقي الحديث**، دار بيروت لبنان، ط ١ ، ١٩٥٥، ص:٥٠؛

[17] - أحمد المعداوي: **ظاهرة الشعر الحديث**، ص:٨٢؛

[18] - نفس المرجع السابق، ص:٨٣؛
[19] - نفس المرجع، ص:٩٥؛
[20] - نفس المرجع السابق، ص:١٠٤-١٠٥؛
[21] - أحمد المعداوي: **أزمة الحداثة في الشعر العربي الحديث**، ص:٢١٧؛
[22] - أحمد المعداوي: **ظاهرة الشعر الحديث**، ص:١١٣؛
[23] - نفس المرجع، ص:١١٦؛
[24] - نفس المرجع السابق، ص:١٧١؛
[25] - نفسه، ص:١٩٠؛
[26] - نفس المرجع السابق، ص:١٩٣؛
[27] - نفسه، ص:٢١٦-٢١٧؛
[28] - نفس المرجع السابق، ص:٢٢٨؛
[29] - نفس المرجع، ص:٢٣٩؛
[30] - نفس المرجع السابق، ص:٢٤٤؛
[31] - نفس المرجع، ص:١٩٢؛
[32] - نفس المرجع، ص:٥٦-٥٧؛
[33] - انظر عباس الجراري: **الأدب المغربي من خلال ظواهره وقضاياه**، الجزء الأول، مكتبة المعارف بالرباط،؛
[34] - عباس الجراري: نفس الكتاب، ص:٩؛
[35] - أحمد المعداوي: **ظاهرة الشعر الحديث**، ص:٥٦(الهامش)؛
[36] - أحمد المعداوي: **ظاهرة الشعر الحديث**، ص:٢٣١(الهامش) ؛
[37] - أحمد المعداوي: **أزمة الحداثة في الشعر العربي الحديث**، ص:٢٥٥؛
[38] [٣٨٣٨٣٨] - نفس المرجع السابق، ص:٢١٧.

الفصـــــل الثانى:

العبث الوجودي في رواية "اللص والكلاب" لنجيب محفوظ

تمهيـــــد:

يعتبر نجيب محفوظ من أهم الروائيين العرب الذين أرسوا دعائم الرواية العربية تجنيسا وتجريبا وتأصيلا إلى جانب محمد حسين هيكل وسهيل إدريس ويحيى حقي ويوسف إدريس وعبد الحليم عبد الله وعبد الرحمن الشرقاوي والطيب صالح وجمال الغيطاني وحيدر حيدر وحنامينه وإدوار الخراط وعبد الرحمن منيف وصنع الله إبراهيم وطاهر وطار ومحمود المسعدي وواسيني الأعرج وجبرا إبراهيم جبرا وإميل حبيبي وغسان كنفاني وبنسالم حميش ومحمد برادة ومحمد شكري...

وقد تميز نجيب محفوظ عن هؤلاء الروائيين بتعدد أشكاله السردية وتعدد المواضيع والقضايا التي تناولها في إطار رؤى فلسفية مختلفة في تصوير مصر و تشخيص فضاء القاهرة عبر امتداد تاريخ السلالات المالكة للسلطة والحكومات المتعاقبة. وبذلك، يكون نجيب محفوظ الناطق المعبر عن تاريخ مصر، كما كان عبد الكريم غلاب ناطق التاريخ المغربي، ونبيل سليمان ناطق التاريخ السوري، وطاهر وطار ناطق التاريخ الجزائري، وغسان كنفاني ناطق التاريخ الفلسطيني...

ومن أهم الروايات التي دبجها نجيب محفوظ رواية" **اللص والكلاب**" التي اتخذت طابعا رمزيا وذهنيا على مستوى المقصدية المرجعية والرسالة الفنية.

إذاً، ماهي العناصر المناصية والنصية التي تتكئ عليها هذه الرواية؟ وماهي بنياتها القصصية والسردية التي تزخر بها؟ وماهي الأبعاد المرجعية التي تتضمنها الرواية؟ وماهي طبيعة القراءات التي ظفرت بها الرواية على مستوى التقبل والتلقي؟

١ـ مدخل إلى الرواية العربية:

عرفت الرواية العربية مجموعة من المحطات التاريخية والفنية لايمكن تجاهلها عند دراسة رواية عربية ما. ويمكن حصر هذه المحطات والمراحل فيما يلي:

أ- **مرحلة المحكي العربي القديم**:

تعتبر الأشكال السردية الحكائية القديمة (ألف ليلة وليلة، وسيرة عنترة بن شداد، وسيرة سيف بن ذي يزن، وسيرة الظاهر بيبرس، ورسالة حي بن يقظان،والمنقذ من الضلال للغزالي، ورسالة الغفران لأبي العلاء المعري...) أنماطا روائية تراثية بمقياسنا العربي الأصيل، لا بمفاهيم الرواية الأوربية الحديثة التي أوقعتنا في التقليد والانبهار والتلفيقية والتجريب رغبة في الحداثة. وإن كان ذلك قد تم على حساب مقوم الأصالة والتراث والذات والهوية والفهم الحقيقي للشخصية العربية وتمتين التواصل الحضاري بين الشرق والغرب وربط الماضي بالحاضر لتحقيق قفزة حضارية صحيحة أساسها: التوازن بين الماديات والأخلاقيات الإسلامية.

ب- **مرحلة الجهود الروائية الأولى:**

تعد هذه المرحلة امتدادا للمرحلة التراثية الأولى كما نجد ذلك في أعمال كل من حافظ إبراهيم " **ليالي سطيح**"، والمويلحي" **عيسى بن هشام**"، ورفاعة الطهطاوي" **تخليص الإبريز في تلخيص باريز**"، ومحمد بن المؤقت المراكشي في" **الرحلة المراكشية أو مرآة المساوئ الوقتية**". وما هذه الجهود في الحقيقة إلا امتداد لألف ليلة وليلة وسيرة عنترة وسيف بن ذي يزن ومقامات بديع الزمان الهمذاني ومقامات الحريري وكتابات كل من ابن المقفع" **كليلة ودمنة**"، وابن بطوطة" **تحفة النظار في غرائب الأمصار وعجائب الأسفار**".

وتؤكد هذه الجهود الروائية التواصل الحضاري والفني وربط الماضي بالحاضر. لكن صدمة النهضة والحداثة والانبهار بالحضارة الغربية والتهافت على الجديد الأدبي (لا التقني والعلمي)، وتقليد رجل الغرب في طقوسه وشكلياته (لا في عقليته

العملية واختراعه العلمي والتكنولوجي)، سبب في القطيعة الإبداعية والانفصام الحضاري وانفصال الحاضر عن الماضي على مستوى التخييل الحكائي والإبداع السردي.

ج- مرحلة التجنيس الفني للرواية العربية:

تم تجنيس الرواية العربية منذ أوائل القرن العشرين مع رواية" **زينب"** لمحمد حسين هيكل، و" **الأجنحة المتكسرة"** لجبران خليل جبران على غرار القواعد والأنماط الشكلية الأوربية، أو ما يسمى بالرواية الكلاسيكية في تياراتها التاريخية والرومانسية والواقعية التي تذكرنا بروايات فلوبير وإميل زولا وبلزاك وستندال وتولوستوي وماكسيم گوركي ودويستفسكي.
ويلاحظ على هذه المرحلة تقليد الرواية العربية لنظيرتها الأوربية في مضامينها وأشكالها الفنية والجمالية وتقنياتها السردية؛ مما أوقع الرواية العربية في التقليد والاقتداء الأعمى والتجريب والاستهلاك والانقطاع عن التراث الروائي والعزوف عن تطويره امتدادا وتواصلا وإبداعا إن شكلا وإن مضمونا.

د- مرحلة الرواية العربية الجديدة:

استهدف أصحاب الرواية العربية الجديدة أو الطليعية إما التحديث على غرار الرواية الفرنسية الجديدة التي من أقطابها: آلان روب گرييه وكلود سيمون وريكادو وميشيل بوتور....، وإما السير على خطى رواية تيار الوعي أو ما يسمى بالرواية النفسية أو الرواية المنولوجية كما عند مارسيل بروست أو ڤرجينيا وولف وإرنست همينگواي ودون باسوس وكافكا وجيمس جويس.

هـ- مرحلة التأصيل الروائي:

ظهرت مرحلة التأصيل بعد كساد التجريب الروائي الذي تحول إلى مجموعة من التمارين السردية المملة البعيدة عن هويتنا وحضارتنا الأصيلة، مما جعل بعض الروائيين يفكرون في التخييل التراثي والتأصيل والبحث عن شكل روائي عربي، فعاد الروائيون العرب

إلى التراث قصد استلهامه وتحويله محاكاة وتحريفا وتخييلا وحوارا، وإعادة بنائه في أشكال تناصية وأنماط تخييلية تعزف على إيقاع التراث و أساليب السرد العربي القديم كما نلفي ذلك عند نجيب محفوظ وجمال الغيطاني ومحمود المسعدي وبنسالم حميش ورضوى عاشور وواسيني الأعرج....

تلكم –إذاً- أهم المراحل التي عرفتها الرواية العربية ضمن مسارها التاريخي والإبداعي والفني...

١- **عتبات النص الموازي:**

أ- **عتبة المؤلف:**

ولد نجيب محفوظ عبد العزيز إبراهيم أحمد باشا في حي الجمالية بالقاهرة عام ١٩١١م، ونشأ في أسرة متوسطة الحال. فتلقى تعليمه الابتدائي بالمدرسة الحسنية، ثم الثانوي بمدرسة فؤاد الأول إلى حين حصوله على شهادة البكالوريا، وتخرج بعد ذلك من كلية الآداب قسم الفلسفة من جامعة القاهرة.

وقد شرع في الكتابة والإبداع منذ المرحلة الثانوية، ونشر عام ١٩٣٤م أول نص قصصي له حمل عنوان" **ثمن الضعف**"، وانخرط بعد ذلك في سلك الوظيفة العمومية بإدارة جامعة فؤاد الأول، فوزارة الثقافة ليعين عضوا بالمجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب، ثم مستشارا لوزير الثقافة الدكتور ثروت عكاشة...

وأحيل نجيب محفوظ على المعاش عام ١٩٧١م، ومن يومها وهو يواصل الإبداع والكتابة الروائية والقصصية والمسرحية إلى أن حاز على جائزة نوبل في الآداب عام ١٩٨٨ م.

ولقد اعتدى عليه بعض المتطرفين من أجل إسكاته نهائيا، في حين صودرت روايته" **أولاد حارتنا**" من الساحة الثقافية المصرية بصفة خاصة والساحة الثقافية العربية بصفة عامة.

هذا، ولقد عايش نجيب محفوظ جميع ماشاهدته مصر في تاريخها الحديث من هزات مست مختلف مكوناتها ابتداء بالثورة العرابية سنة١٨٨٢م، وثورة سعد زغلول سنة ١٩١٩م، وما عاشته من أزمات اقتصادية خاصة أزمة مابين ١٩٣٠و١٩٣٤م ، وما رافق

الحرب العالمية الأولى والثانية من استبدادات إقطاعية واستعمارية وأزمات سياسية وفكرية واجتماعية، عمل نجيب محفوظ على تجسيد أثرها على المجتمع العربي، فكانت قصصه رحلة عبر الأزمات المادية والروحية.

وتأثر نجيب محفوظ إلى جانب انجذابه إلى المحيط الذاتي والاجتماعي والعصري بمؤثرات التراث العربي والغربي حيث تأثر قديما بالتأمل الفلسفي عند أبي العلاء وبالروح الشعرية التأثرية عند ابن الرومي. فبدأ تجاربه الأولى بنظم القصائد حتى عد نفسه رائد المدرسة الحديثة في الشعر، وحديثا تأثر بالحس الاجتماعي الرهيف عند المنفلوطي، والعلم والاشتراكية عند سلامة موسى، كما تأثر في الجامعة بالدراسات الفلسفية التي وجهت تفكيره إلى القضايا الفكرية،كما تأثر بمختلف الاتجاهات الروائية الغربية كالاتجاه التاريخي والواقعي والنفسي والعبثي والطبيعي. فبرز أثرها في تنوع الأشكال الروائية عنده بين التاريخية والاجتماعية والفلسفية.

ب- **عتبة التأليف:**

نشر نجيب محفوظ أول نص قصصي له سنة ١٩٣٤م بعنوان" **ثمن الضعف**"، وكتب سبعا وثلاثين رواية وهي على النحو التالي:

١- **مصر القديمة**، الطبعة الأولى، سنة١٩٣٢ م؛
٢- **عبث الأقدار**، الطبعة الأولى، سنة ١٩٣٩م؛
٣- **رادوبيس**، الطبعة الأولى ، سنة١٩٤٣م؛
٤- **كفاح طيبة**، الطبعة الأولى، سنة ١٩٤٤م؛
٥- **القاهرة الجديدة**، الطبعة الأولى، سنة١٩٤٥م؛
٦- **خان الخليلي**، الطبعة الأولى، سنة ١٩٤٦م؛
٧- **زقاق المدق**، الطبعة الأولى، سنة١٩٤٧ م؛
٨- **السراب**، الطبعة الأولى، سنة ١٩٤٨م؛
٩- **بداية ونهاية**، الطبعة الأولى، سنة ١٩٤٩م؛
١٠- **بين القصرين**، الطبعة الأولى، سنة ١٩٥٦م،
١١- **قصر الشوق**، الطبعة الأولى، سنة ١٩٥٧م،
١٢- **السكرية** ، الطبعة الأولى، سنة ١٩٥٧م؛

١٣- **اللص والكلاب**، الطبعة الأولى، سنة ١٩٦١م؛
١٤- **السمان والخريف**، الطبعة الأولى، سنة ١٩٦٢م؛
١٥- **الطريق**، الطبعة الأولى، سنة ١٩٦٤م؛
١٦- **الشحاذ**، الطبعة الأولى، سنة ١٩٦٥م؛
١٧- **ثرثرة فوق النيل**، الطبعة الأولى، سنة ١٩٦٦م؛
١٨- **ميرامار**، الطبعة الأولى، سنة ١٩٦٧م؛
١٩- **المرايا**، الطبعة الأولى، سنة ١٩٧٢م؛
٢٠- **الحب تحت المطر**، الطبعة الأولى، سنة ١٩٧٣م؛
٢١- **الكرنك**، الطبعة الأولى، سنة ١٩٧٤م؛
٢٢- **حكايات حارتنا**، الطبعة الأولى ،سنة ١٩٧٥م؛
٢٣- **قلب الليل**، الطبعة الأولى ، سنة ١٩٧٥م؛
٢٤- **حضرة المحترم**، الطبعة الأولى، سنة ١٩٧٥م؛
٢٥- **ملحمة الحرافيش**، الطبعة الأولى، سنة ١٩٧٧م؛
٢٦- **عصر الحب**، الطبعة الأولى، سنة ١٩٨٠م؛
٢٧- **أفراح القبة**، الطبعة الأولى، سنة ١٩٨١م؛
٢٨- **ليالي ألف ليلة**، الطبعة الأولى، سنة ١٩٨٢؛
٢٩- **الباقي من الزمن ساعة**، الطبعة الأولى، سنة ١٩٨٢م؛
٣٠- **رحلة ابن فطومة**، الطبعة الأولى ، سنة ١٩٨٣؛
٣١- **أمام العرش**، الطبعة الأولى، سنة ١٩٨٣م.

٣٢- **العائش في الحقيقة**، الطبعة الأولى، سنة ١٩٨٥م؛
٣٣- **يوم مقتل الزعيم**، الطبعة الأولى، سنة ١٩٨٥م؛
٣٤- **حديث الصباح والمساء**، الطبعة الأولى، سنة ١٩٨٧م؛
٣٥- **قشتمر**، الطبعة الأولى ، سنة ١٩٨٨م؛

وقد كتب نجيب محفوظ كذلك (١٢) مجموعة قصصية و(٧) مسرحيات. فمن مجموعاته القصصية: همس الجنون(١٩٣٨)، ودنيا الله(١٩٦٢)، وبيت سيء السمعة(١٩٦٥)، وخمارة القط السود(١٩٦٩)،وحكاية بلا بداية ولانهاية(١٩٧١)، وشهر العسل(١٩٧١)، والجريمة (١٩٧٣)، والحب فوق هضبة الهرم(١٩٧٩)، والشيطان يعظ(١٩٧٩)، ورأيت فيما يرى النائم(١٩٨٢)، والتنظيم السري(١٩٨٤)، وصبح الورد (١٩٨٧)، والفجر الكاذب(١٩٨٨).

ومن نصوصه المسرحية: تحت المظلة(١٩٦٩)، ويحيي ويميت، ومشروع للمناقشة، والتركة، والنجاة، والمهمة.

واستدراكا على ماسبق، هناك من يقول: إن أول نص روائي لنجيب محفوظ ظهر سنة ١٩٣٩م، وفي هذه السنة بالذات صدرت رواية "**عبث الأقدار**". وهناك من يؤرخ لها بسنة ١٩٣٨م، وهناك أيضا من يشير إلى " **مصر القديمة** " التي ظهرت سنة ١٩٣٢م من تأليف جيمس بيكي، ومن ثم، فهي ترجمة عن اللغة الإنجليزية.

ج- **<u>عتبة التجنيس:</u>**

تتحدد روايات نجيب محفوظ في مجموعة من المراحل الفنية والجمالية يمكن إجمالها في:

- **<u>المرحلة التاريخية:(١٩٣٠- ١٩٣٨ م):</u>**

كان نجيب محفوظ في هذه المرحلة يعبر عما يعانيه المجتمع العربي من استغلال في ظل الحكم العثماني والأنظمة الفردية الطاغية، ومترجما لشعور المجتمع المصري الاجتماعي والوطني الثائر.

- **<u>المرحلة الاجتماعية(١٩٣٩-١٩٥٢م):</u>**

تصبح للمأساة نكهة اقتصادية وتربوية، ويتحول نجيب محفوظ من مصر القديمة إلى مصر الحديثة بهمومها الحاضرة حيث يلخص محور أدبه في هذه المرحلة في هذه القولة المشهورة:" إن ظروف الفقر تفسد الأخلاق".

- **المرحلة الفلسفية(١٩٥٩-١٩٧٥م):**

يصبح وعي الإنسان في روايات هذه المرحلة الفلسفية مصدر عذابه وشقائه، عذاب المعرفة والاطمئنان والانتماء.

- **المرحلة التراثية : (١٩٧٧ - ١٩٨٣م):**

يستلهم نجيب محفوظ في هذه المرحلة الموروث الجمالي والسرد العربي القديم وفضاءاته الفانطاستيكية وأجوائه التاريخية وتقنياته الفنية والتعبيرية ، ويقول جورج طرابيشي:"... وأعمال نجيب محفوظ ينطبق عليها بشكل خاص، قانون التطور المتفاوت والمركب، فقد بدأ بالرواية التاريخية في "كفاح طيبة" و"رادوبيس" وغيرها، وانتقل إلى الرواية الواقعية متوجا ذلك بالثلاثية ، ثم بدأ انطلاقا من "اللص والكلاب" يطور أشكال أخرى وصولا إلى توظيف التراث في الرواية. وهو سباق إلى هذا بخلاف ما يزعم... إذ جميع ما حققته الرواية العربية خلال قرون استطاع روائي عربي أن يصل إليه خلال سنوات من حياته الخاصة..." [٣٨]
ويمكن تدقيق هذه المراحل بهذه الطريقة التوضيحية:

- **الرواية التاريخية:**

١- عبث الأقدار
٢- رادوبيس
٣- كفاح طيبة.

- **الرواية الواقعية الاجتماعية:**

١- القاهرة الجديدة
٢- خان الخليلي
٣- زقاق المدق
٤- السراب
٥- بداية ونهاية
٦- الثلاثية (بين القصرين، قصر الشوق، السكرية).

* **<u>الرواية الفلسفية:</u>**

١- أولاد حارتنا
٢- اللص والكلاب
٣- السمان والخريف
٤- الطريق
٥- الشحاذ
٦- ثرثرة فوق النيل.

*

* **<u>الرواية التراثية:</u>**

١- ملحمة الحرافيش
٢- ليالي ألف ليلة
٣- رحلة ابن فطومة
٤- قشتمر.

ومن هنا، نفهم بأن رواية اللص والكلاب **<u>رواية فلسفية وجودية</u>** تتغنى بالعبث والملل والسأم الوجودي، وتعبر عن الفوضى في الواقع ، والتسيب في المجتمع ، وانحطاط الإنسان ، وتردي القيم الأصيلة في واقع المسخ الغرائبي والامتساخ الفانطاستيكي.

د- **<u>بنية العنوان:</u>**

من يتأمل عنوان الرواية (**اللص والكلاب**)، فإنه سيجده عبارة عن جملة اسمية بسيطة مركبة من المبتدإ (اللص)،والخبر محذوف وهو النص بأكمله، وجملة العطف تتكون من حرف عطف والمعطوف عليه. وتتكون البنية العنوانية من كلمتين بينهما رابط واصل(عطفي). وينبني العنوان على الاختصار والاختزال والحذف الدلالي.

ويحمل العنوان على الرغم من حرفيته بعدا رمزيا فانطاستيكيا قائما على المسخ والامتساخ المشوه، إذ يشبه الكاتب عليش سدرة ونبوية ورؤوف علوان بالكلاب الماكرة واللصوص الخادعة الزائفة، ويوضح هذا الطرح ماكتبه نجيب محفوظ في المقاطع الأخيرة من الرواية:" **وانهال الرصاص حوله فخرق أزيزه أذنيه، وتطاير نثار القبور. وأطلق الرصاص مرة أخرى وقد ذهل عن كل شيء فانصب الرصاص كالمطر. وفي جنون صرخ:**

- **ياكلاب!**
- **وواصل إطلاق النار في جميع الجهات."**[٣٨]

ويعني هذا أن الرواية تنتقد أصحاب الشعارات الزائفة كرؤوف علوان ، وأصدقائه الماكرين كالمعلم بياضة وعليش، وزوجته الخائنة كنبوية. ويدل الامتساخ الكاريكاتوري في الرواية على انعدام الإنسانية الحقيقية وتحول الإنسان إلى حيوان خادع لايحسن سوى الخيانة والكيد والمكر مصداقا لقولة هوبز: "الإنسان ذئب لأخيه الإنسان".

ويتسم العنوان بهيمنة المكون الفاعلي الذي يحضر عند نجيب محفوظ في الكثير من رواياته ومجموعاته القصصية مثل: أولاد حارتنا، وحضرة المحترم، والشحاذ، واللص والكلاب....

هـ- الوصف الطيبوغرافي:

إن الرواية التي نشتغل عليها صدرت في طبعتها الأولى سنة١٩٦١م إبان الثورة الناصرية الاشتراكية ، عهد جمال عبد الناصر الذي أمم قناة السويس وقاوم العدوان الثلاثي وشيد السد العالي. وطبعت الرواية في حجم متوسط مقاسه (١٩,٥سم/ ١٣,٥)، أي إن هذه الرواية مستطيلة الشكل تتداخل فيها الأبعاد الثلاثة(الطول والعرض والحجم). أما عدد صفحاتها، إذا اعتمدنا الطباعة التجارية الصادرة عن مطبعة مكتبة مصر (الفجالة) بالقاهرة، فهي

١٤٣ صفحة. وتخلو الرواية من الفصول والنجيمات البصرية (***) التي نجدها مثلا في رواية " **بداية ونهاية**".

و- الغلاف الخارجي:

يحتوي الغلاف الخارجي الأمامي للرواية على بوسترPoster ملون بألوان مختلفة تتداخل فيها الألوان الباردة كاللون الأزرق واللون الأخضر، والألوان الساخنة كاللون الأحمر واللون البرتقالي ، كما يتقاطع فيه البياض مع السواد. وتعبر هذه الألوان المتناقضة عن جدلية الحياة والموت، والحب والانتقام، والفرح والحزن، والشقاء والسعادة.
هذا، ويحيل المسدس على الرواية البوليسية أو رواية الجريمة، كما تحيل المرأة على الحب والجنس والإباحية وتردي القيم الأخلاقية وتفسخ المجتمع وانحطاط الإنسان.
وأظن أن رسام هذه اللوحة التشكيلية هو **جمال قطب** الذي صور الكثير من اللوحات الواقعية التي تصدرت بها أغلفة روايات نجيب محفوظ الروائية والقصصية.
إذاً، فاللوحة ذات تشكيل واقعي بعيد عن التجريد وأشكاله، فهو يشير إلى أحداث القصة أو على الأقل إلى مشهد مجسد من هذه الأحداث. وعادة ما يختار الرسام موقفا أساسيا في مجرى القصة يتميز بالتأزيم الدرامي للحدث. ولا يحتاج القارئ إلى كبير عناء في الربط بين النص والتشكيل بسبب دلالته المباشرة على مضمون الرواية. ويبدو أن حضور هذه الرسوم الواقعية تقوم بوظيفة إذكاء خيال القارئ ودغدغة عواطفه، لكي يتمثل بعض وقائع القصة وكأنها تجري أمامه.
ويمكن اعتبار العناوين وأسماء المؤلفين وكل الإشارات الموجودة في العلاف الخارجي الأمامي داخلة في تشكيل المظهر الخارجي للرواية. كما أن ترتيب واختيار مواقع كل هذه الإشارات، لا بد أن تكون له دلالة جمالية أو قيمية. فوضع الاسم في أعلى الصفحة،

لايعطي الانطباع نفسه الذي يعطيه وضعه في الأسفل. ولذلك غلب تقديم الأسماء في معظم الكتب الصادرة حديثا في الأعلى إلا أنه يصعب على الدوام ضبط جميع التفسيرات الممكنة وورود فعل القراء، وكذا ضبط نوعية التأثيرات الخفية التي يمارسها توزيع الموقع في التشكيل الخارجي للرواية، إلا إذا قام الباحث بدراسة ميدانية.[٣٨]

ويمكن اعتبار حيثيات النشر عناوين فرعية إلى جانب العنوان البصري والتعيين الجنسين، بيد أن رواية" **اللص والكلاب** " إذا كانت قد ذكرت المطبعة ومكانها، فإنها لم تحدد زمنها وعدد طبعاتها.

٣- المتن الحكائي:

تصور رواية" **اللص والكلاب**" سعيد مهران بعد خروجه من السجن الذي قضى فيه سنوات عدة، أربع منها كانت غدرا، كان وراءها المعلم عليش سدرة وزوجته نبوية اللذين تآمرا عليه ودبرا له مكيدة للتخلص من وجوده العابث وتهديداته الطائشة، فأصبحت بنته سناء في كنف أمها ورعاية عليش منذ عامها الأول. بينما غيّب سعيد مهران بين قضبان السجون يندب حظه التعيس وأيامه النكداء بسبب مبادئه الثورية الزائفة التي لقنها إياها معلمه رؤوف علوان:

" مرة أخرى يتنفس نسمة الحرية، ولكن الجو غبار خانق وحر لايطاق. وفي انتظاره وجد بدلته الزرقاء وحذاءه المطاط، وسواهما لم يجد في انتظاره أحدا. ها هي الدنيا تعود، وها هو باب السجن الأصم يبتعد منطويا على الأسرار اليائسة. هذه الطرقات المثقلة بالشمس، وهذه السيارات المجنونة، والعابرون والجالسون، والبيوت والدكاكين، ولاشفة تفتر عن ابتسامة... وهو واحد، خسر الكثير، حتى الأعوام الغالية خسر منها أربعة غدرا، وسيقف عما قريب أمام الجميع متحديا. آن للغضب أن ينفجر وأن يحرق، وللخونة أن ييأسوا حتى الموت، وللخيانة أن تكفر عن

سحنتها الشائعة. نبوية وعليش، كيف انقلب الاسمان اسما واحدا؟ أنتما تعملان لهذا اليوم ألف حساب"[٣٨]
يشكل هذه المقطع الاستهلال الروائي الحدثي بؤرة الرواية وتمفصلها الأساسي ؛ لأنه يلخص كل الأحداث التي وقعت والتي ستقع داخل الرواية، كما توجز حبكة الرواية وعقدتها الجوهرية التي تتمثل في الانتقام من الخونة والثأر من الذين غدروا به وهم: المعلم عليش وزوجته نبوية ورؤوف علوان.
وبعد ذلك، يلتجئ الروائي إلى تمطيط هذا الاستهلال وتوسيعه وتبئيره سردا وتحبيكا وتشويقا عبر مسار المتن الحكائي، لتكون النهاية سلبية تنتهي باستسلام سعيد مهران وموته وفشله في إنجاز مهمته وأداء البرامج السردية التي أنيط بترجمتها وتنفيذها. ومن ثم، تصبح شخصية سعيد مهران شخصية إشكالية غير منجزة بسبب فشلها الذريع في الانتقام من أعدائه الخونة؛ بسبب السقوط في شرك الأخطاء والظنون والتوهمات العابثة التي جعلت الحياة في منظورها بدون جدوى ولا معنى .
وإذا كان الاستهلال الروائي ينبني على حبكة حدثية مسبقة، فإن المتن أو المركز الوسطي هو تنفيذ للانتقام والثأر. بيد أن هذا الفعل كان مجانيا وعشوائيا لايصيب إلا الأبرياء من البوابين وضحايا المستغلين البشعين. أما نهاية الرواية، فقد ركزت على فعل المطاردة وسحق المجرم تحت ضربات وطلقات الرصاص التي حولت مكان اختباء سعيد مهران إلى مقبرة مصيرية له.
وبهذا، تتخذ الرواية طابعا سينمائيا حركيا Action ، لأن المتن الروائي كتب بطريقة السيناريو القابل للتشخيص السينمائي والإخراج الفيلمي الدرامي. وفعلا، فقد تم إخراج هذا الفيلم سينمائيا منذ سنوات مضت في مصر؛ نظرا لتوفر الرواية على لقطات بصرية وحركية تستطيع جذب المتفرج.
وعلى أي، فبعد خروج سعيد مهران من زنزانته العدائية المغلقة، لم يجد أحدا من عائلته وأقربائه وأصدقائه في انتظاره خارج السجن، وهذا يشير إلى كونه مكروها من الجميع ومنبوذا بسبب سلوكياته

المنفرة. بيد أن ماكان يسرقه من منازل الأغنياء وڤيلاتهم كان يعتبر فعلا بطوليا عند رؤف علوان، إنه نتاج التفاوت الاجتماعي والصراع الطبقي بين الأغنياء والفقراء. ولم يلتجئ سعيد مهران إلى هذه السرقة الطبقية إلا بعد موت أسرته الفقيرة ، أبيه البواب الذي مات مريدا سالكا مؤمنا حامدا لله، والأم التي عبث بها الفقر والنكد حتى ماتت طريحة الفراش في البيت المنهوك من شدة الفاقة و فوق سرير المستشفى الذي بقيت فيه بدون عناية ورعاية صحية إنسانية. ولم يبق أمام سعيد مهران في هذه الظروف الصعبة إلا بالجمع بين دراسته والاشتغال بوابا، ليستكمل حياته بسرقة طلاب العلم وممتلكات الأغنياء. وكان أستاذه رؤوف علوان يشجعه على ذلك؛ لأن مصر الثورة كانت تتصارع جدليا مع الأسياد الأغنياء الذين حولوا الشعب المصري إلى عبيد ومستضعفين. وقد أشاد رؤوف علوان بهذه السرقات التي كان يعتبرها فعلا بطوليا و إنجازا ثوريا للقضاء على الطبقة الإقطاعية الغنية.

وهكذا، قرر سعيد مهران بعد خروجه من فضائه العدواني المنغلق أن ينتقم أولا من المعلم عليش وزوجته نبوية، واتجه حيال منزلهما بميدان القلعة الذي وجده محفوفا بالمخبرين الذين يحرسونه من كل سوء، وينتظرون اليوم الذي ستفتح أبواب السجن لسعيد ليأخذ ثأره على غرار أهل الصعيد في جنوب مصر.

ولما فشلت مفاوضات سعيد مع عليش حول استرجاع البنت والزوجة اللتين أنكرتا وجود سعيد واستنكرتا تصرفاته الدنيئة وسرقاته الموصوفة وتهديداته الماكرة، قرر سعيد مهران الاستعداد للمهمة والتأهب للانتقام من المعلم عليش، بعد أن نصحه المعلم بياضة والمخبر بالابتعاد عن هذه السكة التي لاتحمد عواقبها .

وغير سعيد وجهته، فقصد رؤوف علوان الذي أصبح صاحب جريدة ثورية مشهورة في البلد تسمى بـــ" الزهرة" تدافع عن سياسة الحكومة الجديدة، وصار بفضلها من أغنياء البلد ورجالها المعروفين في المجتمع والمقربين من رجال السلطة المحترمين.

وعندما استضاف رؤوف علوان سعيد مهران في منزله الفاخر في شكل ڤيلا واسعة الأرجاء ، كثيرة الأثاث والتحف الغنية، نادمه وأعطاه بعض النقود ليستكمل حياته من جديد بشرف وكرامة. وطلب سعيد من رؤوف أن يشغله محررا في جريدته، لكن رؤوف رفض ذلك، وأمره بأن يبحث عن شغل آخر يتناسب مع وضعه الاجتماعي.
وعندما خرج إلى المدينة تائها في طرقاتها وشوارعها، فكر في خطة الانتقام والتخلص أولا من رؤوف علوان الذي خان مبادئ الثورة وقيم الاشتراكية والعدالة الاجتماعية، وصار خادعا للشعب وماكرا كبيرا يزيف الحقائق التي من أجلها دخل سعيد السجن ومكث فيه سنوات عدة، أربع منها كانت بسبب الغدر والكيد الخادع.
وعندما فشلت محاولة سعيد مهران في سرقة ممتلكات مسكن رؤوف علوان الذي كان ينتظره بمسدسه العاتي؛ لأنه كان يعلم أن سعيد سيأتي للانتقام منه وسرقة مايملكه من أموال وأشياء ثمينة، فاسترد منه رؤوف جنيهاته ، وحذره أن يعيد الكرة وإلا سيزج به في السجن مرة أخرى.
وبعد أن عفا عنه رؤوف علوان،اتجه سعيد صوب رباط الشيخ علي الجنيدي للاستراحة الروحية والنفسية . وكان علي الجنيدي نقيب السالكين العارفين صديقا وفيا لأبيه الصالح، الذي قضى بدوره حياته في الجذب الصوفي والسفر النوراني والتعراج الروحاني مقتربا من الحضرة الربانية والسعادة القدسية اللدنية.
وبوصول سعيد إلى فضاء الجنيدي المفتوح، أحس براحة داخلية تغمره داخل هذا الفضاء العرفاني الصادق، على الرغم مما كان يحس به من ظمإ وجوع ينخران جسمه المتهالك، وماكان يعانيه من شدة الحقد والحنق على عليش ونبوية ورؤوف.
وكانت لسعيد مهران صداقة حميمية مع المعلم طرزان صاحب مقهى كان يتعود عليه قبل الزج به في السجن، وعرفه سعيد بآخر الأخبار، وطلب منه أن يساعده بمسدس لينتقم من الأوغاد والخونة والكلاب المسعورة التي تنهش اللحوم البشرية النيئة.

ويعد ذلك، سيعرف سعيد عشيقته نور حسناء الحانات والملاهي والأماكن الخالية ، والتي كانت في الماضي معجبة بفتوة سعيد وشجاعته الرجولية، لكن سعيد كان مغرما بخائنته نبوية.
ويقضي سعيد مهران أياما مع نور في شقتها المهترئة من شدة الفقر بين الانتظار اليائس واقتناص لذات الجسد العاطش. ومن هذه الشقة المتواضعة، كان ينطلق سعيد ليصوب رصاصاته الطائشة على علوان وزوجته نبوية ورؤوف علوان، بيد أن هذه الرصاصات كانت تخطئهم جميعا لتصيب الأبرياء والبوابين وضحايا الغبن والاستغلال. وهذا ماجعلت الصحف تكتب عن هذه الجرائم العابثة في حق الأبرياء والضعفاء والفقراء ، والتي لحسن الحظ كان ينجو منها الماكرون والخونة.
وفي الأخير، لم تجد كل محاولات الثأر والانتقام، فغدا سعيد مهران إلى فضاء الشيخ الجنيدي ليستلقي بجسده المتعب من شدة الضنى والتعب العابثين. ومن هناك، سيهرب سعيد إلى المقبرة بعد أن أحس بمطاردة المخبرين والكلاب له في كل مكان وناحية، فلم يجد حلا سوى الاستسلام للأوغاد والكلاب الذين أردوه طريحا بين أحضان المقبرة الصامتة لتضع نهاية لحياته العابثة:

" وفي جنون صرخ:

- ياكلاب!

- وواصل إطلاق النار في جميع الجهات.

وإذا بالضوء الصارخ ينطفئ بغتة فيسود الظلام. وإذا بالرصاص يسكت فيسود الصمت. وكف عن إطلاق النار بلا إرادة. وتغلغل الصمت في الدنيا جميعا. وحلت بالعالم حال من الغرابة المذهلة. وتساءل عن.... ولكن سرعان ماتلاشى التساؤل وموضوعه على السواء وبلا أدنى أمل. وظن أنهم تراجعوا وذابوا في الليل. وأنه لابد قد انتصر.وتكاثف الظلام فلم يعد يرى شيئا ولا أشباح القبور. لاشيء يريد أن يرى. وغاص في الأعماق بلا نهاية. ولم يعرف لنفسه وضعا ولا موضوعا ولا غاية. وجاهد بكل قوة ليسيطر على شيء ما، ليبذل مقاومة أخيرة. ليظفر عبثا بذكرى مستعصية.

وأخيرا لم يجد بدا من الاستسلام فاستسلم بلا مبالاة... بلا مبالاة..."[٣٨]

وهكذا، تنتهي الرواية بنهاية تنم عن العبث والاستهتار واللامبالاة والاستسلام بدون إرادة واعية ؛ لأن الحياة لاتستحق أن تعاش بين هؤلاء الكلاب اللعينة الغادرة.

٣- صورة الشخصية في الرواية:

أ- بلاغة الصورة الروائية:

من أهم مكونات الرواية ومرتكزاتها الأساسية نجد صورة الشخصية الروائية التي تتضافر مع مكونات روائية أخرى كالفضاء والإيقاع والامتداد والتلقي لتكون عملا روائيا يمكن نعته على مستوى السياق الجنسي "**رواية**". ولايمكن تحديد صورة الشخصية باعتبارها مكونا واستخلاص سماتها إلا بوضعها ضمن سياقها الجمالي والأسلوبي وذلك بضبط قواعدها الفنية التي تستند إليها الصورة الروائية بصفة عامة. و ما الصورة الروائية إلا تجسيد جمالي وفني على مستوى اللغة والتعبير. ولهذه الصورة قواعد وضوابط جمالية تتمثل في الطاقة البلاغية واللغوية والسياق النصي والنوعي والذهني.[٣٨] وبالتالي، فالصورة الروائية صورة جامعة لكل العناصر الفنية التي تجعل من الرواية رواية.

هذا، ولقد تعددت المقاربات التي تناولت الشخصية من عدة وجهات ومنظورات. فهناك المنازع السيكولوجية والواقعية إلى جانب المناهج البنيوية والسيميولوجية. وترتب عن ذلك أن انتقلت الشخصية من مرحلة اللحم والدم إلى مرحلة الكائن الورقي (**رولان بارت**)، ومن الشخص إلى الشخصية(**ميشيل زيرافا**)، و من الإنسان الواقعي (القراءات الانعكاسية) إلى الشخصية المتخيلة أو إلى عامل من العوامل(Actants)(**فيليب هامون،گريماس**).

إلا أننا عندما نتعامل مع الشخصية علينا أن نستفيد من كل هذا الموروث النقدي الذي ساهم في تحديد الشخصية وفهمها خارجيا وداخليا، كما ينبغي أن نستعين بالطرائق الفنية التي تلتجئ إليها الأسلوبية والصورة الروائية. و لايمكن أن تؤدي صورة الشخصية وظيفتها الجمالية أو الفنية إلا ضمن سياقها النصي، ولايمكن أن تكون إنسانية في أعماقها إلا إذا أقنعت المتلقي بصدق متخيلها السردي. إلا أن كثيرا من الباحثين يربطون الشخصية بوظيفتها المرجعية، لابسياقها الأسلوبي والإستيتيقي. فالبحث في موضوع صورة البطل – تؤكد **فاطمة موسى**- " في الفن القصصي شائق متعدد الجوانب يدخل في ميدان النقد والتاريخ الأدبي، كما يدخل في نطاق التاريخ الاجتماعي، فالأديب في تصويره للبطل في القصة أو المسرح يعبر عادة عن فلسفة معينة تكمن وراء رسمه لملامح الشخصية(...) والرواية من أكثر الفنون اهتماما بتصوير الإنسان في علاقته بالمجتمع، فهي في رأي الكثيرين ملحمة العصر الحديث، ولذا فإن تصوير الشخصيات فيها غالبا ذو دلالة مضاعفة".[٣٨]
ومثل هذه الدلالة المضاعفة هي التي تختزل – يقول أستاذي الدكتور **محمد أنقار**- " موقف النقاد الحائرين بين الصورة التخييلية للشخصية الروائية، وبين صورة الكاتب والعصر التي تعكسها تلك الشخصية"[٣٨]
ومن الذين ربطوا الصورة الروائية للشخصية بالمأزق المرجعي والتصور الإيديولوجي للكاتب تجاه عالمه وعصره نجد **طه وادي** الذي ينظر إلى الرواية على أنها تصور" تجربة إنسانية تعكس موقف كاتبها إزاء واقعه بنفس القدر الذي تفصح فيه عن مدى فهمه لجماليات الشكل الروائي، والرواية تقول هذا وأكثر من خلال أداة فنية مميزة هي(الشخصية)، وهذا ما جعل النقاد يعرفون الرواية بقولهم: إنها فن الشخصية".[٣٨]
هذا، وتستخلص الملامح الإنسانية الرفيعة للصورة الروائية للشخصية التخييلية من السياق الكلي للرواية بعد تضافر مكونات الرواية الجمالية وسماتها الفنية داخل نسيج الوظيفة الجمالية لصورة

الشخصية. ويعد كل هذا في رأي الباحث المغربي **الدكتور محمد أنقار** منظر الصورة الروائية أقل خطرا من القول بـــــ"الانعكاس الاجتماعي" بمفهومه الموضوعي الواسع اعتمادا على ماهتدى إليه" **يوري ريوريسكوف**" أثناء كشفه عن ملامح إنسانية عميقة، من خلال التركيز على بعض تفاصيل البطلة في رواية" أنا كارنينا" لتولوستوي.[٣٨]

إن صورة الشخصية ذات مرجعية إنسانية ووظيفة جمالية أسلوبية، لاتتشكل إلا في سياقها النصي والذهني وإطارها الخارجي، وعبر الطاقة اللغوية المكثفة والطاقة البلاغية المشخصة بالمشابهة تارة والمجاورة تارة أخرى ولكن في سياقها الكلي لا الجزئي، وفي أبعادها الرمزية والتأويلية لا في تمظهراتها الخارجية أو السطحية فحسب.

وبناء على هذا الاستنتاج، يمكن القول: إن " الصورة الإنسانية للشخصية الروائية لاتتحقق بذاتها، بل بواسطة الكائنات والفضاء الذين يحيطان بها(...) وهذا يعني أن الوعي الكامل بصورة الحياة في الرواية، إنما يتحقق على مستوى التلقي وليس على مستوى الشخصية الرئيسية، التي تظل محدودة الإدراك مهما شحنها المبدع، وتفنن في تنميطها، ووسع دائرة وعيها"[٣٨]

وعليه، فإن البعد الإنساني هو الذي يحدد هوية صورة الشخصية ومفعولها الحيوي في العمل الأدبي ويكسبها حيوية وخصوبة ثرية في تلقي البناء التشكيلي لهذه الصورة عبر امتدادها الروائي وإيقاعها الدينامي أو المتوتر. وبالتالي، فهو الذي يصنف الصور الروائية إلى صور مختلة وصور متوازنة. كما: " أن الإلحاح على إبراز البعد الإنساني لصورة الشخصية الروائية، سيجنبنا – يقول الدكتور **محمد أنقار**- سبيل التحمس المبالغ فيه لهذا المكون أو غيره، فإذا كان لوبوك قد أكد أن الموضوع هو الذي يملي على الأسلوب الروائي إرادته، وتبنى ميشال زيرافاM.ZERAFFA بدوره الأطروحة التي ترى أن الشخصية هي التي تملي على الكاتب الأشكال المناسبة، فإن الإشكال الأساس، في رأينا، ينحصر

في محاولات النقد لضبط المنطق والقوانين المورفولوجية للشخصية الروائية في فضائها الإنساني، أي فيما يسميه باختين بصورة الإنسان IMAGE de l'homme في اتصاله بالحدث الآني غير التام". [38]

ب- مقاربة الشخصية الروائية عند جورج لوكاش ولوسيان گولدمان:

وقد عرفت الشخصية الروائية قبل هذا الطرح البلاغي الجديد(بلاغة الصورة الروائية)امتدادات نوعية وتجنيسية عبر امتداد الفن الروائي، فبعد الشخصية الملحمية والتراجيدية سنجد الشخصية الإشكالية Héro problématique ذات الطابع السلبي والإيجابي من خلال مواقفها اللوكاتشية الثلاثة:

١- **الرواية المثالية** : فيها ينتصر الموضوع على الذات(رواية دونكيشوت لسيرفانتيس مثلا).

٢- **الرواية الرومانسية** : فيها تنتصر الذات على الموضوع(رواية مدام بوفاري لفلوبير مثلا)،

٣- **رواية المصالحة**: فيها تتكيف الذات مع الواقع الموضوعي (رواية سنوات تعلم فلهلم مايستر لجوته). [38]

وبعد الشخصية الإشكالية، كان الأمل الكبير معلقا على الرواية ذات الشخصية الجماعية الإيجابية(البطل الجماعي) ذات المنظور الاشتراكي (روايات تولوستوي وماكسيم گوركي).

وقد حدد **لوسيان گولدمان** ثلاثة أنماط من الشخصية في الرواية الغربية انطلاقا من تماثلها مع تطور الوضع الاقتصادي الأوربي ابتداء من القرن التاسع عشر الميلادي إلى منتصف القرن العشرين، وهي **الشخصية البيوغرافية** التي تتسم بالفردية والتنميط الحضوري في الرواية الكلاسيكية الواقعية، و **الرواية المنولوجية** التي ستصاب فيها الشخصية بالذوبان تدريجيا، و **الرواية الجديدة** التي ستؤول فيها الشخصية إلى التفكك والزوال لتحل محلها الأشياء والأرقام. [38]

ولقد حظي مبحث الشخصية بأبحاث الأنجلوسكسونيين في القرن العشرين وبدراسات النقد الفرنسي الجديد الذي استند في تنظيراته وتطبيقاته إلى الإرث الشكلاني الروسي، كما استفاد مبحث الشخصية بدراسات جادة على يدي ميخائيل باختين و ميشيل زيرافا. فما هو مفهوم باختين و زيرافا للشخصية الروائية؟

ج- صورة الشخصية عند ميخائيل باختين وميشيل زيرافا:

بعد كل ما سبق ذكره من تصورات تاريخية حول الشخصية الروائية، لابد من الوقوف عند بعض مواقف كل من **ميخائيل باختين** و**ميشيل زيرافا** حول صورة الشخصية. فلقد خصص باختين فصلا لدراسة البطل بعنوان" **البطل وموقف المؤلف تجاه البطل في إبداع دويستفسكي**"،وتوقف في هذا الفصل إلى ثلاث لحظات تترتب عن بعضها البعض علاقة منطقية ، وهي حرية البطل النسبية، واستقلاليته ،وعلاقة ذلك بصوته في ضوء خطة تعدد الأصوات. فالبطل عند دويستفسكي هو عبارة عن وجهة نظر محددة عن العالم، وعن نفسه هو بالذات. أي إنه ذلك الشخص الذي يحمل رؤية للعالم ولذاته، يقول **باختين**:" البطل مهم بالنسبة إلى دويستفسكي لا على اعتباره ظاهرة من ظواهر الواقع، تجسد سمات محددة مميزة على المستوى الفردي، ونمطية صارمة على المستوى الاجتماعي، ولا على اعتباره هيئة محددة تتألف من ملامح أحادية الدلالة وموضوعية، قادرة بمجموعها على توفير إجابة عن سؤال"من يكون؟ كلا، فالبطل يهم دويستفسكي بوصفه موقفا فكريا وتقويما يتخذه إنسان تجاه نفسه بالذات، بوصفه موقفا فكريا، وتقويما يتخذه إنسان تجاه نفسه بالذات، وتجاه الواقع الذي يحيطه، المهم بالنسبة لدويستفسكي لا من يكونه بطله في العالم، بل بالدرجة الأولى ماالذي يكونه العالم بالنسبة للبطل وما الذي يكونه هو بالنسبة لنفسه ذاتها"[٣٨].

المهم – إذاً- بالنسبة لدويستفسكي هو موقف البطل من العالم ومن نفسه. وهذا الموقف فكري وإيديولوجي وتقويمي وشهادة على الواقع والذات، ولايهمه موقع البطل في العالم، ومركزيته فيه، وأن ما يجب" الكشف عنه أو وصفه واستخلاصه، لا الواقع الحياتي المحدد الخاص بالبطل، لاصورته القوية، بل المحصلة النهائية لوعيه بالعالم ووعيه بذاته، إنه في نهاية المطاف كلمة البطل الأخيرة حول نفسه بالذات وحول عالمه". [٣٨]

إن البطل عند دويستفسكي هو عبارة عن شخصية حوارية لها منظور رؤيوي عن العالم وعن ذاتها، وهي بالتالي حرة ومستقلة نسبيا، لايتحكم المؤلف في تقرير مصيرها. وتقوم بوظيفة لانهائية وغير مكتملة، وغير منجزة. ومن ثم، يمكن الحديث عن صورة **الشخصية غير المنجزة** عند باختين.أما البطل المنولوجي الذي يوجد في أغلب الروايات الغربية فهو بطل مغلق، يسيره المؤلف كيفما يشاء. يقول باختين:" من وجهة نظر منولوجية، يعتبر البطل مغلقا، أما حدوده الدلالية فواضحة للعالم: إنه يفعل، ويعاني، ويفكر، ويعي ضمن حدود وجوده المتحقق أي في حدود صورته الفنية المحددة بوضعها واقعا حقيقيا، إنه عاجز عن التوقف عن كونه ماهو عليه بالفعل، أي عاجز عن الخروج من حدود شخصيته Character، من نمطه الشخصي ومن مزاجه، دون أن يخاطر في هذه الحالة في خرق خطة المؤلف المنولوجية عنه". [٣٨]

هذا، وإن شخصية دويستفسكي شخصية منقسمة على ذاتها وغير منجزة، تفتقر إلى الكمالية والأداء الفعلي الكلي لأدوارها والمطابقة الحقيقية للذات البطلة، ولا تشبه هذه الشخصية الإشكالية البطل الملحمي الذي نجده في الملاحم اليونانية وملاحم راسين. وهكذا فالبطل الراسيني الملحمي هو بكامله"الحياة الصلبة والراسخة، أشبه بعمل من أعمال فن النحت، أما بطل دويستفسكي فهو بكامله وعي ذاتي، بطل راسين هو في جوهره قيمة ثابتة ونهائية. أما بطل دويستفسكي فهو وظيفة لانهائية. إن بطل راسين مساو لنفسه هو بالذات، أما البطل عند دويستفسكي فلن تجده مطابقا لنفسه، في أي

لحظة من لحظات وجوده لكن البطل الفني عند دويستفسكي دقيق بالضبط مثل بطل راسين". [٣٨]

وإذا انتقلنا إلى **ميشيل زيرافا** فلقد اهتم بدوره بصورة الشخصية، واعتبر أن ما يملي الأشكال المناسبة على الكاتب هو مكون الشخصية. [٣٨] وبالتالي، فالسؤال الذي هيمن على نقاد العشرينيات من القرن الماضي هو العلاقات الموجودة بين شكل الرواية وانسجام الشخصية أو اتساقها أو وحدتها؛ لأن تشتت الشخصية وتفككها ينتج عنه تفكك البنية الروائية. إن الشكل الروائي بلا اتساق أو انسجام يشهد على عدم انسجام الموضوع المختار من طرف المبدع. [٣٨] ويعني هذا أن ثمة علاقة ضرورية بين الشكل الروائي ومفهوم الشخصية. أي إن الشكل الروائي هو الذي يفرض على الكاتب أن يختار الشخصية المناسبة لعمله الفني والإبداعي.

وعليه، فالشخصية هي كائن رمزي يدل على فكر الكاتب، وتكون مكونا من مكونات الرواية التقنية، والرواية كذلك هي مقصدية وبناء و إجراء تخييلي منظم، هذه الخصائص- التي تميز الرواية عن الملحمة والتراجيديا- يعكسها سلوك الشخصية الروائية؛ لأننا نراها تفكر، حذرة، تحاول التكيف منطقيا مع الظروف الطارئة، المتنافرة الغامضة في الحياة. [٣٨]

د- <u>الشخصية في رواية اللص والكلاب:</u>

سوف نحاول في هذا المبحث التطبيقي أن نرصد صورة الشخصية في رواية نجيب محفوظ "**اللص والكلاب**" من خلال التركيز على شخصية واحدة ألا وهي شخصية **سعيد مهران**.

سعيد مهران في رواية "**اللص والكلاب** " شخصية متأزمة تعيش مأزقا مصيريا، إنها تذكرنا بالبطل الإشكالي اللوكاشي والگولدماني. يحمل البطل قيما أصيلة يحاول أن يغرسها في المجتمع الذي يعيش فيه إلا أنه يصاب بالخيبة والفشل عندما يحتك بواقعه المنحط الذي تسوده القيم الكمية الزائفة والوساطة المادية التبادلية. ولم يستطع

تغيير واقعه على الرغم من محاولاته الخاطئة التي كانت تصيب الأبرياء فقط دون أعدائه. إن سعيد مهران لم يستطع أن ينجز الأفكار والمبادئ التي كان يؤمن بها والتي تعلمها من رؤوف علوان؛ لأن الواقع كان مهترئا تسوده السلبية المتدهورة ، كما أن هذا الواقع الذي يحاول أن يفجر فيه سعيد مهران أفعاله هو واقع غير مكتمل وغير منجز، تعبث به أيدي الإجرام والخيانة والغدر.
يصور نجيب محفوظ شخصيته الأساسية في الرواية باعتبارها شخصية مأساوية على عتبة القرار الأخير في لحظة الأزمة وفي لحظة انعطاف فعلها نحو اللاجدوى واللافعل أو نحو فعل غير منجز وغير محسوب.
هذا، وتصور رواية **اللص والكلاب** شخصية سعيد مهران بأنه لص خرج من السجن صيفا بعد أن قضى به أربعة أعوام غدرا لينتقم من الذين اغتنوا على حساب الآخرين، وزيفوا المبادئ، وداسوا على القيم الأصيلة مثل: رؤوف علوان وعليش سدره ونبوية لكي يجعل من الحياة معنى بدلا من العبثية ولا جدواها. وهكذا قرر أن ينتقم من هؤلاء الكلاب إلا أن محاولاته كانت كلها عابثة تصيب الأبرياء وينجو منها الأعداء مما زاد الطين بلة. فصارت الحياة عبثا بلا معنى ولاهدف ، ولقي مصيره النهائي في نهاية الرواية بنوع من اللامبالاة وعدم الاكتراث:" **ولم يعرف لنفسه وضعا ولا موضعا، ولا غاية وجاهد بكل قسوة ليسيطر على شيء ما ليبذل مقاومة أخيرة، ليظفر عبثا بذكرى مستعصية، وأخيرا لم يجد بدا من الاستسلام،فاستسلم بلا مبالاة...بلامبالاة".** [٣٨]
تتموقع هذه الصورة الروائية الدرامية - سياقيا -عندما حوصر سعيد مهران من قبل المخبرين والكلاب في آخر نهاية الرواية. فهذه الصورة الروائية ذات قاموس وجودي تتمثل في الكلمات الآتية: غاية، عبث، بلا مبالاة، لم يعرف وضعا ولا موضعا. إنها تؤكد مدى سيزيفية شخصية سعيد مهران التي أصيبت بالخيبة عندما انهارت قيم المجتمع ومبادئه الأصيلة. وتوصف شخصية الرواية الرئيسية بأنها شخصية متأزمة متوترة تعيش فضاء العتبة، فضاء

القلق والتردد والتمزق بين الذات والموضوع. إنها شخصية مغلقة لاوجود لها، مصيرها عبث بدون كينونة حقيقية، ولامكان لها ولاهدف، إنها حياة بلا طعم ولا لذة. وذهبت محاولات سعيد مهران كلها سدى، لم تستطع أن تجعل من الحياة هدفا ذا معنى. فلم تكن مقاومته في الأخير إلا عملا غير منجز وغير مكتمل، انتهى بالموت والمصير المحتوم. لذلك ارتضى بطل الرواية سبيل الاستسلام والموت الرخيص مادامت الحياة عبارة عن لامبالاة. ولقد كرر السارد هذه الكلمة تأكيدا على عبثية الحياة وعدم استحقاقها لأن تعاش، مادامت القيم الكيفية أصبحت قيما منحطة ومشيأة:" **وأخيرا جاءت الكلاب وانقطع الأمل، ونجا الأوغاد ولو إلى حين، وقالت الحياة كلمتها الأخيرة بأنها عبث ومن المستحيل تحديد مصدر النباح الذي ينطلق مع الهواء في كل موقع وألا أمل في الهروب من الظلام بالجري في الظلام، نجا الأوغاد وحياتك عبث**"[٣٨]
يتسم المعجم اللغوي في هذه الصورة الروائية بالطاقة الرمزية والشحنة الإيمائية والكنائية. فالكلاب هنا رمز للخونة والانتهازيين الذين غدروا بسعيد مهران وداسوا على المبادئ التي كانوا ينادون بها كالحرية والعدالة الاجتماعية ولاسيما رؤوف علوان وزوجته نبوية التي غدرت به وتزوجت عليش سدره .أما كلمة الأوغاد فهي دلالة على اللصوص الحقيقيين الذين خانوا العهد وفرطوا في القيم الأصيلة التي كانوا يتشدقون بها. أما الظلام فيتضمن بعدين: بعدا مرجعيا وبعدا رمزيا، فهناك الظلام باعتباره مؤشرا على سوداوية الفضاء وتأزمه، والظلام بالمفهوم الكنائي يعني الظلم الاجتماعي والسياسي وضغط الحكومة وجور سلطتها وانتهازية أعوانها . وتصور هذه الصورة مأزقية الشخصية الروائية (سعيد مهران) عندما ووجهت من كل مكان من قبل الشياطين الآدمية وقوى الكم والإحباط ، وخصوصا أن سياق الصورة يتموقع عندما بدأت الكلاب سواء أكانت حقيقية أم مجازا تتبع آثار اللص الذي اختفى في الظلام بين القبور، هذا الفضاء الذي يؤشر على الموت والنهاية التراجيدية، ولكن هذه النهاية بلا أمل ولا غاية.

أما على المستوى البلاغي، فالسارد يعمد إلى تشخيص الموقف عبر تأزيمه عندما جعل الحياة تحكم على إنجازات سعيد مهران بالفشل والعبثية لأنها إنجازات غير مكتملة ،وبالتالي لم تحقق معناها في هذا العالم غير المكتمل ،كما ساهمت هذه الاستعارات الروائية في مأساوية الموقف ودراميته عندما كررت الحياة حكمها على لسان السارد بأنها عبث. كما وظف نجيب محفوظ تقنية الالتفات وذلك عندما تحدث عن نجاة الأوغاد ، وأن الحياة قالت كلمتها الأخيرة بأن حياة سعيد مهران عبث، والتفت بعد ذلك إلى نباح الكلاب لتحديد مصدرها. ومن ثم، انتقل من الغياب إلى الخطاب، ليلتفت إلى شخصية مهران رغبة في تأكيد عبثية حياته. وهذا الالتفات على مستوى التلقي له وظائف جمالية عدة من بينها: التشويق؛ لأن القارئ ينتظر نهاية الشخصية واندحارها وذوبانها بعد أن تحاصرها الكلاب. إلا أن السارد قبل أن يحدد هذا الحصار، يوقف القارئ إلى عبثية الشخصية، ثم يعود إلى تأكيد الحصار وتعدد مصادر نباح الكلاب، ويعود في الأخير ليؤكد عبثية حياة سعيد مهران ولا جدواها:" **وصاح صوت وقور:**

- **سلم، وأعدك بأنك ستعامل بإنسانية.**
- **كإنسانية رؤوف ونبوية وعليش والكلاب!(....)**
- **- حسن ماذا تنوي؟ اختر بين الموت وبين الوقوف أمام العدالة.**
- **فصرخ بازدراء:**
- **- العدالة!**
- **أنت عنيد، أمامك دقيقة واحدة...**

ورأت عيناه المعذبتان بالخوف شبح الموت يشق الظلام".[٣٨]

في هذه الصورة الروائية، يتم تصوير موقف الحصار وتأزيمه عبر توتر الأحداث ودراميتها باعتباره سياقا للصورة. يطلب أصحاب القرار والسلطة من سعيد مهران أن يسلم نفسه وأنه سوف يعامل بإنسانية؛ بيد أن سعيد مهران سفه عبر المناجاة الداخلية والمنولوج من خلال حوار الذات المتأزمة منطق تلك الإنسانية . وإن علامة

التعجب التي استخدمها الكاتب أيقونيا دلالة على الاستهزاء والسخرية والتهكم من مفاهيم الواقع المتعفن وتصوراته الإيديولوجية المستلبة . إن الإنسانية في هذه الصورة الروائية مكثفة بالترميز والإيحاء الذي يلمح إلى التفكير البراجماتي القائم على المصلحة والمنفعة.

إن سعيد مهران كما يتضح من خلال الصور الروائية الجزئية والبناء الكلي لدلالة العمل رمز للوطنية الصادقة والروح الشعبية الحقيقية والنضال الاجتماعي المستميت من أجل المبادئ والقيم الأصيلة. وقد كان بمثابة نبراس يستضيء به الكثيرون من أبناء الشعب الكادح والمقهور في حياتهم التي يسودها النفاق الاجتماعي والابتزاز اللامشروع باسم النضال. إن شخصية سعيد مهران لهي شخصية متمردة عن قيم المجتمع ومبادئه الزائفة التي طالما دنست كرامة الإنسان وأنفته.

و لايسعنا في آخر هذا المبحث إلا أن نؤكد بأن صورة الشخصية لايمكن أخذها مأخذا جماليا وفنيا إلا في إطارها الإنساني وسياقها الجزئي والكلي عبر مستوياتها الخمس: قواعد الجنس والطاقة اللغوية والطاقة البلاغية والمستوى الذهني والسياق النصي.

وهكذا اهتدينا في مبحثنا إلى إثارة الانتباه إلى أهمية الصورة الروائية وضرورتها في كل عملية تحليلية يمكن" أن يخضع لها نص روائي، مبرزا فعاليتها الجمالية في التكوين النصي، ولقد ترتب عن تبني الصورة الروائية باعتبارها مكونا بلاغيا جديدا ضرورة استثمار مكونات وسمات روائية قلما استغلت طاقاتها في مجال التحليل الروائي كالامتداد والتوتر والتكثيف والدينامية والصور الذهنية والجزئية والكلية".[٣٨]

وبناء على ماسبق، لابد أثناء مقاربة الصورة الروائية للشخصية من مراعاة خصوصيات التجنيس الروائي السردي، وتجاوز مفاهيم الشعر ومصطلحاته الإجرائية إلى التسلح بمفاهيم مستمدة من جنس الرواية بصفة خاصة وفن السرد بصفة عامة.

وهكذا نؤكد مطمئنين أن الصورة الروائية لقراءة جادة ومعاصرة في مقاربة النصوص الروائية في أبعادها الجمالية والأسلوبية والإنسانية والبلاغية عبر سياقاتها الذهنية والخارجية والنصية.

٤ـ الفضاء الروائي:

يرصد نجيب محفوظ في هذه الرواية الفلسفية العبثية مدينة القاهرة بفضاءاتها المتناقضة إبان المرحلة الاشتراكية الناصرية في سنوات عقد الخمسين وسنوات عقد الستين حيث كانت تتميز بالتفاوت الاجتماعي والصراع الطبقي.
فبعد انتهاء المرحلة الملكية ونفي الملك فاروق إلى إيطاليا، تولى الضباط الأحرار حكم مصر ونهجوا السياسة الثورية الاشتراكية.
بيد أن الشعارات التي كانوا يدعون إليها شعارات زائفة لاتعبر إلا عن الممارسة الأرستقراطية الحقيقية. أي إن فترة العهد الناصري كانت تتميز بانعدام العدالة الاجتماعية، وانتشار الفقر والفاقة بين أوساط المجتمع، وانتشار البيروقراطية وخيانة المبادئ الثورية الاشتراكية، وانتشار الغنى الفاحش بين أوساط الضباط الأحرار والتابعين لهم. ولم تطبق الاشتراكية ميدانيا كما كان يدعو إليها الثوار، بل خان هؤلاء المبادئ والشعارات التي كانوا يرددونها.
ومن الفضاءات التي نستحضرها في هذا النص الروائي الفضاء العدائي الذي يتمثل في السجن الذي قضى فيه سعيد مهران سنوات عدة منها أربع سنوات قضاها غدرا وخيانة من قبل عليش ونبوية ورؤوف علوان. ومن الفضاءات العدائية الأخرى نذكر المقبرة التي استسلم فيها سعيد للامبالاة والأوغاد الخونة، والمقهى الذي تحول إلى مكان للمخبرين الذين يتصيدون سعيد للإيقاع به.
كما توجد فضاءات حميمية مقابلة كفضاء التصوف الذي يسهر عليه الشيخ علي الجنيدي، ومنزل نور الذي يختبئ فيه من أعدائه والمخبرين الذين يتتبعونه في كل مكان.

أما فضاء العتبة أو فضاء المأساة والمواقف المتأزمة فيتمثل في الشوارع والمقاهي المفتوحة والحارات المكتظة بالناس، وميدان القاهرة الذي يغص بالناس من فئات اجتماعية وطبقية مختلفة.
ويمكن تصنيف فضاءات الرواية إلى فضاءات منغلقة كالسجن وبيت عليش وشقة نور وڤيلا رؤوف علوان، وفضاءات مفتوحة كالرباط الصوفي ومقهى المعلم طرزان وفضاء الصحراء.
وقد انتقل الكاتب في وصفه والتقاطه للفضاءات المكانية من لقطات عامة تهدف إلى تصوير فضاء القاهرة، وبعد ذلك ينتقل إلى لقطات متوسطة لتصوير شوارع الميدان، لينتقل في الأخير بالكاميرا إلى التقاط صورة المقهى ومنزل عليش.
ومن هنا، تتداخل الأمكنة والفضاءات الحميمية والعدائية والمتفاوتة طبقيا واجتماعيا في مصر الستينيات من القرن الماضي التي كانت تتسم بجدلية الصراع الداخلي والخارجي.

٥- <u>الوصف في الرواية:</u>

ينصب الوصف على الأشخاص والأمكنة والأشياء والوسائل، وله وظائف جمالية ودلالية وتوضيحية تفسيرية. ويقوم الوصف بتمثيل الموجود مسبقا ومحاكاته من أجل الإيهام بوجوده الحقيقي والمرجعي(الإيهام بالواقعية). ويهتم الوصف في الرواية الواقعية بتحديد المجال العام الذي يتحرك فيه الأبطال. ويعني هذا أن الوصف يستخدم في تحديد الخطوط العريضة لديكور الرواية، ثم لإيضاح بعض العناصر التي تتميز بشيء من الأهمية.
ومن العناصر التي تم التركيز عليها وصفا وتشخيصا وتجسيدا تصوير الشخصيات فيزيولوجيا واجتماعيا وأخلاقيا ونفسانيا، كوصف سناء التي أثارت أباها سعيد مهران بوجودها الرائع ؛ لأنه ترك بنته الوحيدة وهي طفلة صغيرة بين الأيدي الخائنة:**" وعندما ترامى وقع الأقدام القادمة ، خفق قلب سعيد خفقة موجعة وتطلع إلى الباب وهو يعض على باطن شفتيه. مسح تطلع شيق وحنان**

جارف جميع عواصف الحنق. وظهرت البنت بعينين داهشتين بين يدي الرجل، ظهرت بعد انتظار طال ألف سنة. وتبدت في فستان أبيض أنيق وشبشب أبيض كشف عن أصابع قدميها المخضبتين. وتطلعت بوجه أسمر وشعر أسود مسبسب فوق الجبين فالتهمتهما روحه."[٣٨]

ويصف الكاتب رؤوف علوان ساخرا من مبادئه الزائفة وثورته الواهمة التي ذهب ضحيتها كثير من الأبرياء والفقراء والبؤساء وزجوا بهم في السجن من أجل أن يستفيدوا من المناصب السامية ويقتسموا الثروة ليعيش الآخرون جوعا وفاقة:" **رؤوف علوان، خبرني كيف يغير الدهر الناس على هذا النحو البشع؟! الطالب الثائر. الثورة في شكل طالب. صوتك القوي يترامى إلي عند قدمي أبي في حوش العمارة، قوة توقظ النفس عن طريق الأذن،عن الأمراء والباشوات تتكلم. وبقوة السحر استحال السادة لصوصا. وصورتك لاتنسى وأنت تمشي وسط أقرانك في طريق المديرية بالجلابيب الفضفاضة وتمصون القصب... وكنت بين المستمعين لك عند النخلة التي نبتت عند جذورها قصة حبي وكان الزمان ممن يستمعون لك. الشعب... السرقة... النار المقدسة. الثروة...الجوع....العدالة المذهلة. ويم اعتقلت ارتفعت في نظري إلى السماء. وارتفعت أكثر يوم حميتني عند أول سرقة. ويوم رد حديثك عن السرقة إلي كرامتي. ويوم قلت لي في حزن" سرقات فردية لا قيمة لهان لابد من تنظيم!". ولم أكف عن القراءة والسرقة بعد ذلك. وكنت ترشدني إلى السماء الجديرة بالسرقة. ووجدت في السرقة مجدي وكرامتي. وأغدقت على أناس كان من بينهم للأسف عليش سدرة."[٣٨]**

ووصف الكاتب عليش سدرة و زوجته نبوية وخليلته نور في عدة مواضع من الرواية عبر مستويات خارجية واجتماعية وأخلاقية ونفسية تكشف لنا انتهازية عليش وخيانة رؤوف علوان ومكر نبوية واستهتار نور وصفاء الشيخ الجنيدي ونكران سناء لأبيها الخارج من السجن .

وينقل لنا الكاتب أمكنة متناقضة ، البعض منها يوحي بالغنى والثراء كڤيلا رؤوف علوان الغاصة بالأشياء الثمينة، والبعض الآخر يوحي بالفقر والفاقة والخصاص كشقة نور.

وإليكم مقطعا وصفيا يتداخل فيه وصف المكان ووصف الأشياء لتجسيد التفاوت الطبقي والصراع الاجتماعي:" **وأضاء خادم النجفة بصر سعيد بمصابيحها الصاعدة ونجومها وأهلتها. وعلى ضوئها المنتشر تجلت مرايا الأركان عاكسة الأضواء، وتبدت التحف الثاوية على الحوامل المذهبة كأنها بعثت من ظلمات التاريخ، وتهاويل السقف وزخارف الأبسطة والمقاعد الوثيرة والوسائد المستقرة عند ملقى الأقدام. وأخيرا استقر البصر على وجه الأستاذ الممتلئ المستدير، ذلك الوجه الذي طالما عشقه وحفظه عن ظهر قلب لطول ما أحدق فيه منصتا. وبينا راح الخادم يفتح بابا مطلا على الحديقة في الجدار الأيسر ويكشف عنه ستائره مضى وهو ينظر إلى الأستاذ ويلحظ الروائع مسترقا."**[٣٨]

و يلاحظ أن الكاتب لم يفصل كثيرا في وصف شخصياته وأماكنه وأشيائه كما كان يفعل بلزاك وستندال وفلوبير، بل اكتفى بفقرات موجزة ومقاطع موحية. ولكن وصفه لم يكن مقلا كما هو الحال عند الروائيين الجدد والذي كان يتسم بالإضمار والحذف والاختزال. وقد أحسن نجيب محفوظ وصف الأشياء التي تشير إلى تبرجز المجتمع العربي وشروعه في التأثيث وتملك الأشياء واقتناء التحف والأدوات الثمينة.

٦- <u>الرؤية السردية:</u>

يستند الكاتب في رواية " **اللص والكلاب** " إلى الرؤية من الخلف واستعمال ضمير الغائب والسارد المحايد الموضوعي الذي لايشارك في القصة كما في الرؤية من الداخل، بل يقف محايدا من الأحداث يصف ويسرد الوقائع بكل موضوعية . ويشبه هذا السارد الإله الخفي ؛ لأنه يملك معرفة مطلقة عن الشخصيات ويعرف كل شيء عن شخصياته المرصودة داخل المتن الروائي خارجيا ونفسيا، إذ يزيل سقوف الشقق وجدران الغرف من أجل أن يدخل

إلى البيوت لاستكناه أفعالهم وتصوير مشاعرهم الداخلية:" **وجلس عند النخلة يشاهد صفي المريدين تحت ضوء الفانوس ويقضم دومة وينعم بسعادة عجيبة. وكان ذلك سابقا لنزول أول قطرة حارقة من شراب الحب. وأغمض الشيخ عينيه فكأنه نام. وألف هو المنظر والجو حتى البخور لم يعد يشمه. وطرأت فكرة بأن العادة أساس الكسل والكلل والموت. وهي المسؤولة عما عانى من خيانة وجحود وضياع جهد العمر سدى"[٣٨].**

ويتبين لنا من هذا المقطع أن الكاتب يستعمل الرؤية من الخلف وضمير الغائب ورصد ماهو خارجي وماهو داخلي، كما أن الراوي محايد ينقل لنا الحدث والشخصيات والفضاء من مكان ما قد يكون قريبا أو متوسطا أو بعيدا.

ومن وظائف السارد في الرواية السرد والحكي، وهذه هي الوظيفة الأساسية للسارد، ووظيفة التنسيق بين الشخصيات، ووظيفة الوصف من خلال تشخيص الشخصيات ووصف الأمكنة والأشياء ، ووظيفة النقد التي تتجلى في نقد الواقع وتشخيص عيوبه ومساوئه الكثيرة ولاسيما تفاوته الاجتماعي والطبقي الذي ينم عن انعدام العدالة الاجتماعية في المجتمع المصري إبان الثورة الاشتراكية.

وهناك الوظيفة الإيديولوجية التي تكمن في نقد التيار الاشتراكي والتجربة الناصرية التي ترتبت عنها خيانة المبادئ الاشتراكية الكبرى والتعريض بالذين خانوا الثورة باسم العدالة الاجتماعية والثورة على الملاكين الكبار ومحاربة الطبقية.

وثمة وظائف أخرى يقوم بها السارد يمكن حصرها في وظيفة التقويم والتعليق، ووظيفة الانفعال، ووظيفة التأثير، ووظيفة تصوير المرجع الواقعي.

٧- **الزمن السردي:**

يلاحظ أن الزمن السردي في الرواية زمن صاعد خطي ينطلق من حاضر الخروج من السجن إلى مستقبل الاستسلام والموت. بيد أن هذا الزمن ينحرف تارة إلى الماضي لاسترجاعه(فلاش باك)، أو إلى المستقبل من أجل استشرافه.

ومن المقاطع السردية الدالة على الاستشراف المستقبلي الذي يحضر غالبا في شكل أحلام مستقبلية:" **فلم يستطع جوابا، إلى هذا الحد بلغ منه الإعياء. وأقام الشيخ الصلاة، وما لبث سعيد أن غاب عن الوجود. حلم بأنه يجلد في السجن رغم حسن سلوكه، وصرخ بلا كبرياء وبلا مقاومة في ذات الوقت. وحلم بأنهم عقب الجلد مباشرة سقوه حليبا، ورأى سناء الصغيرة تنهال بالسوط على رؤوف علوان في بئر السلم. وسمع قرآنا يتلى فأيقن أن شخصا قد مات. ورأى نفسه في سيارة مطاردة عاجزة عن الانطلاق السريع لخلل طارئ في محركها واضطر إلى إطلاق النار في الجهات الأربع، ولكن رؤوف علوان برز فجأة من الراديو المركب في السيارة فقبض على معصمه قبل أن يتمكن من قتله وشد عليه بقوة حتى خطف منه المسدس، عند ذاك هتف سعيد مهران: اقتلني إذا شئت ولكن ابنتي بريئة، لم تكن هي التي جلدتك بالسوط في بئر السلم وإنما أمها، أمها نبوية وبإيعاز من عليش سدرة."**[٣٨]

ومن المقاطع الدالة على استرجاع الماضي القائم على التذكر والاستدعاء قصد التلذذ بذكرياته أو الثورة عليه نقمة ورفضا:" **وانتظرت عند النخلة الوحيدة في نهاية الحقل حتى قدمت نبوية فوثبت نحوها وقلت لها: لاتخافي، يجب أن أكلمك، أنا ذاهب، سأجد عملا أوفر ربحا، وأنا احبك، لاتنسيني أبدا، أنا أحبك وسأحبك دائما وسوف أثبت لك أني قادر على إسعادك وعلى فتح بيت محترم لك. وفي تلك الأيام كانت الأحزان تنسى والجروح تلتئم والأمل يحصد الصعاب، فيا أيتها القبور الغارقة في الظلمة لا تسخري من ذكرياتي!**

ونهض من استلقائه فجلس على الكنبة في الظلام وخاطب رؤوف علوان كأنه يراه أمامه قائلا في سخرية:

- **لو قبلت أن اعمل محررا في جريدتك يا وغد لنشرت فيها ذكرياتنا المشتركة ولخسفت نورك الكاذب..."**[٣٨]

ويظهر لنا أن نجيب محفوظ يستفيد من تقنيات الرواية الجديدة ومن آليات السرد الموجودة عند أعضاء تيار الوعي كاستخدام فلاش باك

واستشراف المستقبل وتوظيف الخطاب الحلمي الدال على الغضب والهذيان والتناتوس اللاشعوري الناتج عن الثأر والانتقام.
و يزاوج الكاتب على مستوى الإيقاع بين السرعة والبطء، ويتجلى إيقاع السرعة في الحذف والتلخيص، أما إيقاع البطء فيكمن في الوقفة الوصفية والمشاهد الدرامية.
فمن مظاهر الحذف الزمني خروج سعيد مهران من السجن بعد سنوات عديدة لم يذكر لنا الكاتب أي شيء عنها في الرواية ليترك الكاتب الأحداث تنساب بسرعة تارة، وببطء تارة أخرى، حيث يتوقف عند لوحات وصفية يلتقط فيها صور بعض الشخصيات كسناء وعليش ونبوية والشيخ الجنيدي ونور ورؤوف علوان، لينتقل من ثم، إلى ذكر بعض المشاهد الدرامية كمشهد المطاردة بين المقابر، ومشهد دخول سعيد إلى ڤيلا رؤوف علوان، ومشهد مهاجمة بيت عليش، ومشهد ضرب الشاب الذي كان يختلي بنور، ومشهد توقيف المعلم بياضة لمحاسبته، و المشهد الذي كان يتبادل فيه الحوار مع المعلم طرزان، و المشاهد الروحانية التي كان يستسلم فيها لوازع الدين والحب الرباني.

٨- الصياغة الأسلوبية:

وظف نجيب محفوظ في روايته عدة أساليب سردية لنقل الأحداث والتعبير عن مواقف الشخصيات. ولقد أكثر من السرد ليقترب من الواقع أكثر لمحاكاته وتسجيله وتشخيصه بطريقة تراجيدية. وفي نفس الوقت، يلتجئ إلى الحوار قصد معرفة تصورات الشخصيات وتناقض مواقفها الإيديولوجية. كما التجأ أيضا إلى المنولوج للتعبير عن صراع الشخصيات وتمزقاتها الداخلية ذهنيا ونفسيا. ويحضر أسلوب سردي آخر يسمى بالأسلوب غير المباشر الحر الذي يختلط فيه كلام السارد مع كلام الشخصية وهو كثير بين ثنايا الرواية:**" آن للغضب أن ينفجر وأن يحرق، وللخونة أن ييأسوا حتى الموت، وللخيانة أن تكفر عن سحنتها الشائهة. نبوية عليش، كيف انقلب الاسمان اسما واحدا؟ أنتما تعملان لهذا اليوم ألف حساب، وقديما ظننتما أن باب السجن لن ينفتح، ولعلكما تترقبان في حذر، ولن**

أقع في الفخ، ولكني سأنقض في الوقت المناسب كالقدر. وسناء إذا خطرت في النفس انجاب عنها الحر والغبار والبغضاء والكدر. وسطع الحنان فيها كالنقاء غب المطر. ماذا تعرف الصغيرة عن أبيها؟ لاشيء."[٣٨]

وعلى الرغم من كل هذه الأساليب، فإن السرد يبقى هو المهيمن على غرار الروايات الواقعية والوجودية، كما استعان الكاتب بالوصف أثناء تقديم الشخصيات والأمكنة والأشياء والوسائل وتحيين المشاهد الدرامية.

وتمتاز لغة نجيب محفوظ بكونها لغة واقعية تصويرية تستند إلى تسجيل المرجع وتمويهه بلغة تتداخل فيها الفصحى والعامية المصرية ليقترب أكثر من خصوبة الواقع العربي المصري. لذالك استعمل الكاتب تعابير العامية المصرية وأساليبها وألفاظها وصيغها المسكوكة. كما استعمل قواميس تدل على حقول دلالية مثل: حقل الأثاث، وحقل الطبيعة، وحقل الدين والتصوف، وحقل الصحافة والإعلام، وحقل السلطة والجريمة، وحقل الوجود و العبث، وحقل القيم، وحقل المجتمع، وحقل السياسة....

وعلى الرغم من استخدام اللغة الطبيعية الواقعية المباشرة التي تنبني على الخاصة التقريرية الجافة الخالية من كل رونق بلاغي وشاعري، إلا أن الكاتب يوظف في بعض الأحيان تعابير قائمة على المشابهة (التشبيه والاستعارة) ، والمجاورة(المجاز المرسل والكناية)، واستعمال الرموز (اللصوص والكلاب...) لتشخيص الأحداث والمواقف وتجسيدها ذهنيا وإحاليا وجماليا.

ويشغل الكاتب جملا بسيطة ومركبة، وغالبا ماتكون الجمل الروائية جملا فعلية بفواصل قصيرة، تنمي مسار الأحداث وتؤزمها، وقد أورد الكاتب هذه الجمل ليحبك الأحداث ويحقق حركية السرد وتطوره الدرامي و يثري توتره على مسار الحبكة السردية والعقدة القصصية.

ويلاحظ أن نجيب محفوظ قد استفاد من التقنيات الغربية على مستوى الكتابة الروائية (المنولوج، والأسلوب غير المباشر الحر،

وفلاش باك، واستشراف المستقبل...)، وفي هذا الصدد يقول نجيب محفوظ:" كانت كل الأساليب أمامنا في وقت واحد. فعندما نشرع في الكتابة قد نستفيد من أي الطرق التي عرفناها ودخلت في آلية المنسي عندنا بدون وعي. فعندما أكتب قد استفيد من الواقعي التقليدي من الواقعي الحديث، من تيار الوعي....من...من...لأنني قرأت كل هذا في فترة واحدة بمعنى أن التجارب التي عاشتها أوربا في مائتي سنة أو ثلاثمائة سنة اطلعت عليها أنا في عشر سنوات، وبهذه الطريقة استفدت من أكثر من أسلوب روائي ومن كل في لحظة أي في اللحظة المناسبة."[٣٨]

ويقول نجيب محفوظ أيضا في هذا السياق:" عندما لم أكن أقع تحت تأثير أحدهم، ولم تبهرني الإنجازات التكنيكية الحديثة. تخيل لو أنني كنت تأثرت به" جويس" وحاولت أن أنهج نهجه في تيار الوعي. لقد قرأت يوليسيز في أواسط الثلاثينيات لكنني عندما بدأت الكتابة كنت أطرح هذا كله وأنهج منهجا واقعيا...".[٣٨]

ولقد بدأ نجيب محفوظ كتاباته الروائية الأولى معتمدا على السرد والنص والوصف ، وكان يتحاشى المنولوج الداخلي ويتجنبه لمجافاته للرؤية التي يقدمها. ومن ثم، اعتمد محفوظ على لغة تشخيصية حديثة تزاوج بين الفصحى والعامية المصرية، وبذلك تخلصت لغته من البيان التراثي والأساليب العربية الركيكة التي عرفتها الرواية العربية في القرن التناسع عشر الميلادي.

٩- **الأبعاد النفسية و المرجعية في الرواية:**

يبدو سعيد مهران شخصية غير متوازنة وغير متزنة بسبب كثرة أخطائها في إصابة أهدافها، كما أنها شخصية إشكالية تتأرجح بين الذات والموضوع، وتعاني من الصراع الداخلي ومن التمزق النفسي الناتجين عن خيانة زوجته نبوية وصديقه عليش سدرة وأستاذه رؤوف علوان الذي كان يعلمه النضال والثورة على الفقر عن طريق سرقة الأغنياء بطريقة فردية أو بطريقة جماعية منظمة، وكان منبهرا بصوته الثوري القوي وبمبادئه الاشتراكية الرائعة التي تسوي بين الفقراء والأغنياء في تقسيم ثروة الوطن وتوزيعها بعدالة

على الشعب وأبناء المجتمع، بيد أن هذه الشعارات كانت جوفاء فارغة من كل معنى.
وعليه، فسعيد مهران بخروجه من السجن صار شخصية أخرى تريد الانتقام والثار ، أي أصبحت شخصية عدوانية حاقدة جاءت لتشعل النار في أجساد الخائنين والماكرين الخادعين الذين زجوا به في السجن كيدا وخديعة. ومن ثم، يتسلح سعيد مهران بالمسدس ليصفي حساباته مع كل الأوغاد الذين فرطوا في قيم التلمذة والصداقة و المحبة. لذا، يتحول سعيد إلى شخصية عدوانية عابثة ترى الوجود كله يأسا وسأما وعبثا بلا معنى ولا جدوى.
ويلاحظ أن التناتوس (الموت أو الغرائز العدوانية) هو الذي كان يحرك سعيد مهران شعوريا ولاشعوريا ، وهو الذي كان يدفعه لتصفية الحسابات مع الخونة والقضاء على حياتهم، ولكن شخصية مهران لم تكن تخطط جيدا لأهدافها. ومن ثم، كان قتله للأبرياء والبوابين دليل على مدى عبثية حياته ولا جدوى وجوده.
ومن ناحية أخرى، كان نجيب محفوظ ينتقد التجربة الاشتراكية الناصرية والضباط الأحرار والتابعين لنهجهم الذين كانوا يطلقون شعارات وطنية ثورية إبان مرحلة الملكية في عهد الملك فاروق ؛ إذ كانوا ينددون بالفساد السياسي والاقتصادي والأخلاقي والمجتمعي، ويدعون إلى الحرية والديمقراطية ودسترة البلاد وتحقيق العدالة الاجتماعية. ولكن لما تولى الضباط الأحرار الحكم وتسلم محمد نجيب وجمال عبد الناصر الحكم، كثر الفساد في هذه المرحلة وهيمنت البيروقراطية وأممت ممتلكات الشعب وازداد الفقر وكثر الجوع وانتشر الظلم الاجتماعي، واستفاد الثوار الاشتراكيون من المناصب السامية وأصبحوا متبرجزين على غرار الباشاوات في عهد الملكية المطلقة، وما رؤوف علوان إلا نموذج للانتهازية إبان الخمسينيات وفترة الستينيات. وخان الدعاة والساسة الشعارات الاشتراكية التي كانوا يدافعون عنها، ومكروا بالشعب واستفادوا من الثروات الطائلة، وسببت هذه الخيانة فيما بعد في عدة نكسات وهزائم استنزفت خزينة الدولة، ولاسيما الهزيمة النكراء

التي انتصر فيها العدو الصهيوني على العرب وقوضت مكانة جمال عبد الناصر قوميا سنة ١٩٦٧م.
ويقول غالي شكري محددا مرجعية الرواية وسياقها الخارجي:" تنتقل بنا (الرواية) من الجو الملحمي إلى قلب التراجيديا مباشرة. ذلك أن التغيير المنشود قد تم في مناخ أقل ما يوصف به أنه شديد الاضطراب، فلا تنظيم سياسي يقود تطلعات الجماهير إلى الاشتراكية، والقرارت الفردية تنزل من عل فلا يتحقق منها ما يتحقق إلا بالقهر ودون مراجعة، والمنتمون الثوريون يعجزون عن المشاركة في تصحيح ما يستوجب التصحيح... وفي ظل هذا الغياب الشامل للتنظيم والديمقراطية جنبا إلى جنب القرارات العلوية التي لا يتسق مضمونها مع أدوات التنفيذ للدولة القديمة المهيمنة، يقع المنتمي في أزمة جديدة عنيفة بين الوجه الذي علمه الثورة وانضم إلى صفوف الطبقة الجديدة الوليدة وخان، وبين الوجه الرابض في أعماقه للكتاب والمسدس."[٣٨]
ويعني هذا أن سعيد مهران شخصية ثورية تحاول تغيير الواقع ولكن بدون هدف، أي إنها لم تنجح في ذلك أيما نجاح. ولقد " أضاف الواقع الحي إلى انتصارات العلم والفكر الاشتراكي، أن طبقة جديدة قد ولدت في ظل الفراغ التنظيمي والسياسي والأيديولوجي، وأن هذه الطبقة التي يمثلها في الرواية" الصحفي" رؤوف علوان قد خانت مبادئ الثورة وأمست العدو الأول لسعيد مهران وما يمثله من قيم... وكذلك أضاف الواقع الحي أن الشيخ الجنيدي لم يكن في جعبته من التصوف ما يشفي غليل سعيد مهران إلى الحرية والعدل".[٣٨]
ولا أتفق مع ماذهب إليه غالي شكري في تعليله لموقف الشيخ علي الجنيدي؛ لأن الحل الحقيقي لأزمة سعيد مهران هو الحل الديني والصوفي، وذلك بتنقية الضمير من ترهات الثوار الاشتراكيين الذين فشلوا في تغيير الواقع وزجوا بسعيد مهران إلى السجن، فالحل- إذاً- هو العودة إلى الله الضامن الحقيقي للسعادة البشرية. وإن رؤوف وأمثاله من الخونة انتهازيون لن يقدموا أي حل يسعد

الإنسان سوى الحل الروحاني الذي يشير إليه علي الجنيدي عن طريق تغيير الإنسان لنفسه وتطهيرها من أطماع الدنيا الزائلة والتخلي عن شوائب الأيديولوجيا الزائفة والارتماء بين أحضان الرب. وموقف الجنيدي كان واضحا وهو أن يبدأ سعيد بالتصالح مع الله، وأن يقتنع بالوجود الحقيقي بدلا من الوجود الإيديولوجي والعبثي الذي يبحث عنه. و لن يتحقق التغيير في المجتمع إلا بالاتكال على الله والتحلي بالصدق والعودة إلى هداية الله وتمثل شريعته المستقيمة. وما هزيمة مصر في حرب حزيران ١٩٦٧م أمام القوى الصهيونية والغربية سوى مؤشر على النفاق وتضعضع السياسة الناصرية والاحتكام إلى الأهواء الشخصية والإيديولوجية.

خاتمـــة:

وعلى أي حال، فرواية " **اللص والكلاب**" لنجيب محفوظ من خلال أساليبها وطرائق عرضها رواية فلسفية وجودية عبثية من حيث المضمون تتناول الجريمة والانتقام والثأر بأسلوب السخرية الكاريكاتورية والامتساخ الفانطاستيكي .

كما تجسد الرواية برؤيتها الواقعية الانتقادية ذات الملامح الاجتماعية والسياسية عبث الحياة وقلق الإنسان في هذا الوجود الذي تنحط فيه القيم الأصيلة وتعلو فيه القيم الكمية المنحطة.

وتعتبر هذه الرواية من حيث القالب والبناء والصياغة كلاسيكية الشكل والنمط ؛ بسبب تسلسل الأحداث وتعاقبها كرونولوجيا وتعاقب الأحداث زمنيا ومنطقيا ، وهيمنة السرد غير المباشر، وتشغيل الرؤية من الخلف وضمير الغياب، واستعمال الوصف الواقعي.

والرواية كذلك في مسارها السردي والدلالي والإيقاعي رواية مأساوية تراجيدية قوامها العبث واللاجدوى واللامبالاة، كما أنها ذات بناء دائري إلى حد ما تبدأ بالسجن وتنتهي بالاستسلام والعودة

إلى السجن مرة أخرى، أو بالسقوط بين أحضان المقبرة وصمت الموت.
وعلى الرغم من كلاسيكية بناء الرواية، فقد استفاد نجيب محفوظ من تقنيات الرواية الجديدة ومن آليات الرواية المنولوجية وتيار الوعي أثناء استعمال المنولوج وفلاش باك واستشراف المستقبل وخطاب الأحلام وتوظيف الأسلوب غير المباشر الحر، كما استفاد كثيرا من الرواية الواقعية عند بلزاك وستندال وفلوبير، و من الرواية الوجودية كما عند سارتر وألبير كامو وروايات الروائيين الوجوديين العرب خاصة رائدهم الكبير: سهيل إدريس كما يتجلى ذلك واضحا في روايته العابثة" **الحي اللاتيني**" .

<u>الهوامـــش:</u>

[٣٨] - جورج طرابيشي: (حوار مع جورج طرابيشي)، **<u>مجلة دراسات سيميائية أدبية لسانية</u>**، المغرب، العدد ٢-٣، ١٩٨٨م، ص: ١١؛

[٣٨] - نجيب محفوظ: **<u>اللص والكلاب</u>**،مكتبة مصر، الفجالة ، القاهرة، بدون تحديد لتاريخ الطبع، ص: ١٤٠؛

[٣٨] - حميد لحمداني: **<u>بنية النص السردي</u>**، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط١، ١٩٩١م، ص: ٦٠؛

[٣٨] - نجيب محفوظ: **<u>اللص والكلاب</u>**،مكتبة مصر، الفجالة ، القاهرة، بدون تحديد لتاريخ الطبع، ص:٧؛

[٣٨] - نجيب محفوظ: نفسه، ص: ١٤٠-١٤٣؛

[٣٨] - انظر أطروحة الدكتور محمد أنقار: **<u>بناء الصورة في الرواية الاستعمارية</u>**، مكتبة الإدريسي، تتوان، الطبعة الأولى، ١٩٩٤، وهي أطروحة قيمة تنظر للصورة الروائية من خلال منظور أسلوبي روائي جديد؛

[٣٨] - **فاطمة موسى: بين أدبين، دراسات في الأدب العربي والإنجليزي**، مكتبة الانجلو المصرية، ط١٩٦٥،ص:٢٩؛
[٣٨] - د. محمد أنقار: الأطروحة السابقة، ص:٢٧؛
[٣٨] - طه وادي: **صورة المرأة في الرواية العربية**، دار المعارف بمصر، ط٢، ١٩٨٠، ص:٣؛
[٣٨] - محمد أنقار: المرجع السابق، ص:٢٧؛
[٣٨] - محمد أنقار: نفس المرجع السابق، ص: ٢٨؛
[٣٨] - المرجع السابق، ص:٢٨؛
[٣٨] - انظر جورج لوكاش: **نظرية الرواية**، ترجمة الحسين سحبان، منشورات التل، الرباط ،المغرب،ط١ ن ١٩٨٨؛
[٣٨] - انظر لوسيان گولدمان وآخرون :**الرواية والواقع**، منشورات عيون المقالات،الدار البيضاء، ط١ ن ١٩٨٨؛
[٣٨] - ميخائيل باختين: **شعرية دويستفسكي**، ترجمة نصيف التكريتي، دار توبقال للنشر،ط١ ،١٩٨٦، ص:٦٧؛
[٣٨] - نفس المرجع السابق،ص:٦٧؛
[٣٨] - نفسه، ص:٧٢؛
[٣٨] - نفسه، ص:٧٢؛

[٣٨] -M.Zeraffa: **Personne et personnage**.ED. Klincksiek, ١٩٧١.p:٩;
[٣٨] - IBID,p:٣٢;
[٣٨] - IBID, pp٣٠-٣١;

[٣٨] - نجيب محفوظ: **اللص والكلاب**، دار القلم، بيروت، لبنان، ط١، ١٩٧٥، ص:٢٢٠؛
[٣٨] - نفس المصدر، ص:٢١٦-٢١٧؛
[٣٨] - نفس المصدر ، ص:٢١٨؛
[٣٨] - محمد أنقار: المرجع السابق، ص:٢٤٣؛
[٣٨] - نجيب محفوظ: **اللص والكلاب**، ص:١٤؛
[٣٨] - نجيب محفوظ: نفسه، ص:٩٩؛
[٣٨] - نجيب محفوظ: نفسه، ص:٣٠؛

[38] - نجيب محفوظ: نفسه، ص:٢٢؛
[38] - نفسه، ص:٦٤؛
[38] - نفسه، ص:٩١؛
[38] - نفسه، ص:٧-٨؛
[38] - سيزا قاسم: **بناء الرواية**، دار التنوير، بيروت، لبنان، ط ١، ١٩٨٥، ص:٢٧؛
[38] - انظر: جمال الغيطاني: **نجيب محفوظ... يتذكر**، بيروت، لبنان، دار المسيرة، ط ١، ١٩٨٠؛
[38] - غالي شكري:**المنتمي دراسات في أدب نجيب محفوظ**، منشورات دار الآفاق الجديدة، بيروت، لبنان، ط٣، ١٩٨٢، ص:٣٥٦؛
[38] - غالي شكري: نفس المرحع، ص:٣٥٨؛

خـــاتمة الكتاب

يتبين لنا من خلال الدراسة الأولى أن أحمد المعداوي كان ناقدا متعدد المناهج، إذ يجمع الناقد بين المنهج الاجتماعي والمنهج التاريخي والمنهج الفني والمنهج التأثري ومنهج القضايا والظواهر... بيد أنه يسقط في الأحكام التعميمية ويناقض آراءه في كتابه" **أزمة الحداثة في الشعر العربي الحديث**"، كما يمتح الدارس نقده من كتابات محمد مندور وغالي شكري ومحمود أمين العالم وعبد العظيم أنيس والنويهي ونازك الملائكة وعز الدين إسماعيل... ويلاحظ أن أحمد المعداوي لم يكن موضوعيا في أحكامه النقدية عندما كان يدرس أشعار الإحيائيين وأشعار أدب المهجر وأشعار حركة أپولو، وكان همه الوحيد هو الدفاع عن الشعر المعاصر بأي ثمن ولو كان على حساب الموضوعية وحياد البحث العلمي.

ومن ناحية أخرى، يبدو نجيب محفوظ في روايته الفلسفية " **اللص والكلاب**" كاتبا وجوديا متأثرا بالفلسفة الوجودية عند ألبير كامو وجان پول سارتر؛ لأن نجيب محفوظ يتناول في روايته الفلسفية تيمة العبث واللاجدوى في الحياة.

وعلى الرغم من تأثره بفلسفة العبث ، فإنه استعمل قالبا روائيا كلاسيكيا مع الانفتاح على مستجدات التقنيات السردية الحديثة الموجودة لدى تيار الوعي والرواية السيكولوجية الإنجليزية.

الفهرســـة:

الإهداء

مقدمة الكتاب